This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

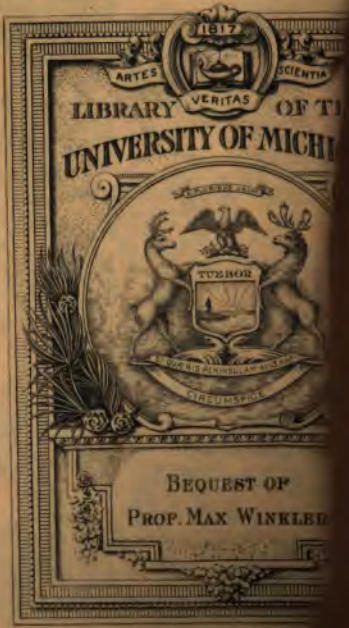
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

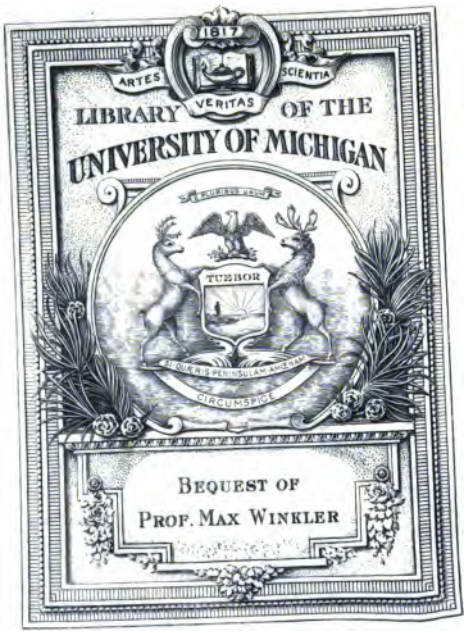
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

A 3 9015 00369 273 1
University of Michigan - BUHR


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF T
UNIVERSITY OF MICH
TUEBOR
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLE


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER

PT
23.18
.L3?
F?

ld. R. R. 2
PT
398
.32
89

Die Kunstform

des

Lessingschen Laokoon

mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar

von

Adolf Frey

Stuttgart und Berlin 1905
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger

ad. R. R. 2
PT
.398
.32
F89

Die Kunstform

des

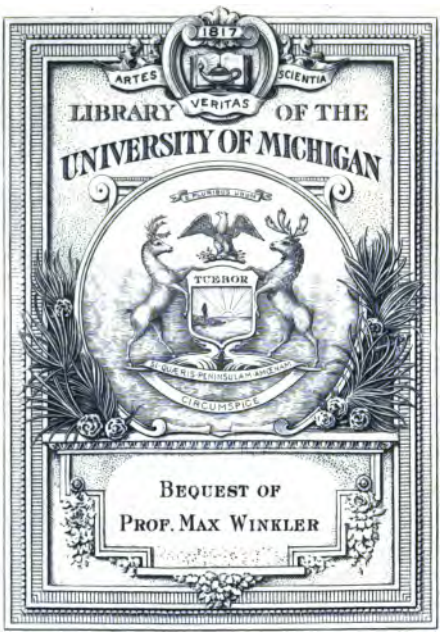
Lessingschen Laokoon

mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar

von

Adolf Frey

Stuttgart und Berlin 1905
J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger


1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER

PT
2398
.L32
F89

Die Kunſtform

des

Leſſingſchen Laokoon

mit Beiträgen zu einem Laokoonkommentar

von

Adolf Frey

Stuttgart und Berlin 1905
J. G. Cotta'ſche Buchhandlung Nachfolger

Alle Rechte vorbehalten

PT
2398
.L32
F89

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart

Winkler Bequest
-20-31
Transferred to
T. F. Stocks
11-14-68

Vorwort

Das Problem der durch und durch kunstmäßigen Struktur des Lessingschen Laokoon schwebte mir länger als ein Vierteljahrhundert vor. Ich betrachtete und wendete es gelegentlich. Aber ich dachte kaum daran, es jemals unter die Feder zu nehmen. Es ist nicht leicht, die Technik eines Kunstwerkes aufzudecken und präzis zu formulieren; wie schwierig ein solcher Versuch an Lessings Laokoon ist, ergibt sich wohl aus dem Umstand, daß das Problem noch nicht einmal gestellt wurde.

Praktische und theoretische Erfahrungen wiesen mir dann den Weg. Ich hatte verschiedentlich versucht, Wissenschaftliches in Kunstform zu bringen, und dadurch Lessings Verfahren genauer erkannt. Ich glaube es wenigstens und hoffe, man spüre es meiner Arbeit an, daß sie aus der Praxis erwuchs und nur entstand, weil ich von innen auf ihre Probleme gestoßen wurde.

Es handelt sich nicht um das heute im Schwange gehende Einfühlen und Einwühlen in die Herrlichkeiten eines Dichters, nicht um das Mitklingenlassen

zudringlicher überlauter Begleitung. Es handelt ſich um Mache, um Technik. Ich verfolge und erläutere die Zwecke und die Mittel der Darſtellung Leſſings.

Das iſt die Aufgabe des erſten, des Hauptteils dieſes Büchleins. Der zweite bietet Beiſteuern zu einem Laokoonkommentar, die weſentlich Leſſings Anſchauungen über bildende Kunſt ins Licht rücken ſollen.

Bequemlichkeitshalber drucke ich die Laokoonentwürfe, die ich in den Kreis meiner Betrachtungen ziehe, im Anhang ab.

Adolf Frey

I

Die Kunſtform des Leſſingſchen Laokoon

I

Man ſieht gewöhnlich in Leſſing einen, der Beifall und Tadel gleich kühl und gelaſſen an ſich abgleiten läßt. Ich ſehe ihn anders. Gegen Ausſetzungen und Verkennung war er ſehr empfindlich. So ſind beinahe alle, die eine ſcharfe Feder führen oder doch zu ſtrengem Urteil neigen. Solche Naturen ſind reizbar. Die Abſtufungen und Nüancen liegen bloß in der verſchiedenen Fähigkeit und Abſicht, dieſe Reizbarkeit zu verbergen. Leſſing ſuchte ſie zu verdecken als ein Angehöriger des heroiſchen Friederizianiſchen Zeitalters. Doch zuweilen iſt er außer ſtande ſich zu halten. Seinen Kampf gegen Klotz vergiftet das bittere Gefühl, vom Gegner nicht nach Gebühr gewertet, ſondern über die Achſel angeſehen zu werden. Und einmal rückte er, der Bekenntniſſe ſo ſchwer, ſo ungern ablegte, ungeſchminkt heraus, als er, ſchon ein Vierzigjähriger, an Profeſſor Heyne ſchrieb: „Was in den (Göttinger gelehrten) Anzeigen ſeit einigen Jahren von mir rezenſiert worden, hat alles einen Ton — von dem ich es frei bekenne, daß er mich jederzeit ſehr beleidigt hat.“

Mehr wird ihm keine Rezenſion behagt haben als diejenige Herders über den Laokoon im erſten Kritiſchen

Wäldchen, was er auch, und es wird nicht wenig gewesen sein, im einzelnen dagegen einzuwenden haben mochte. Von dauerndem Wert wie das Buch, dem sie gilt, besitzt sie einen ungewöhnlichen Umfang, da sie, mit gleichen Lettern ins gleiche Format gedruckt, sich mit dem Laokoon bis auf wenige Seiten decken würde, was sicherlich nicht zufällig, sondern von Herder beabsichtigt war, der schon durch dieses äußere Gleichmaß einen Platz für seine Arbeit neben der Lessings beanspruchte.

Gewiß hat Lessing besonders ein Licht angemutet, das seinem Rezensenten aufgegangen war: nur ein Dichter, meint Herder, konnte den Laokoon schreiben oder doch das beste darin. „Wo Lessing in seinem Laokoon am vortrefflichsten schreibt, spricht der Kritikus: der Kunstrichter des poetischen Geschmacks: der Dichter. Wie Sophokles' Philoktet leide und die Helden Homers weinen und Virgils Laokoon den Mund öffnen und körperliche Schmerzen auf dem Theater winseln dürfen — wie Virgil, Petron und Sadolet den Laokoon bilden und der Dichter den Künstler und der Künstler den Dichter nachahmen könne — wer spricht hier überall, als der Kunstrichter des Poeten? Dieser ist's, der dem Philoktet des Chateaubrun einen Streich gibt, der Spencen und Caylus ihre Fehler zeiget, der Homers poetische Wesen klassifiziert und poetische von der malerischen Schönheit unterscheidet — überall der Kunstrichter des Dichters:

das ist sein Geschäft. Und sein Zweck derselbe. Dem falschen poetischen Geschmack entgegen zu reden, die Grenzen zwoer Künste zu bestimmen, damit die eine der anderen nicht vorgreifen, vorarbeiten, zu nahe treten wolle: das ist sein Zweck. Was er auf diesem Wege von dem Innern der Kunst findet, freilich nimmt er's auf; aber mir noch immer Lessing, der poetische Kunstrichter, der sich selbst Dichter fühlt."

Gleich im Eingang des Kritischen Wäldchens deutet ein anmutiges Bild auf die seltene Vereinigung wissenschaftlicher und künstlerischer Vorzüge im Laokoon: „Der Laokoon des Herrn Lessings, ein Werk, an welchem die drei Huldgöttinnen unter den menschlichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen, geschäftig gewesen."

Herder schmälert die zierliche Lobspende, als ob sie ihn reute, durch die nachfolgenden Sätze: „Ich würde dasselbe auch sehr wohlfeil mit der Bildsäule vergleichen können, von der es den Namen hat, wenn nicht die Miene des Vollendeten, des schriftstellerischen ἐποίησας eben die wäre, die dieser Laokoon am wenigsten annehmen will. Es mag also diese Sprache durch Kunstvergleichungen immer unseren Schönheitskünstlern des Stils bleiben: ich will den Laokoon als eine Sammlung von Materialien, als einen Zusammenschuß von Kollektaneen betrachten — auch als solcher allein verdient er Betrachtung genug."

Wie reimt sich diese Äußerung, deren Schluß

übrigens nur eine Wendung Leſſings wiederholt, mit der berechtigterweiſe berühmten Stelle wenige Seiten weiter unten? „Leſſings Schreibart iſt der Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftſtellers, nicht der gemacht hat, ſondern der da machet, nicht der gedacht haben will, ſondern uns vordenket, wir ſehen ſein Werk werdend wie das Schild Achilles' bei Homer. Er ſcheint uns die Veranlaſſung jeder Reflexion gleichſam vor Augen zu führen, ſtückweiſe zu zerlegen, zuſammenzuſetzen; nun ſpringt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß gibt den anderen, der Folgeſatz kommt näher, da iſt das Produkt der Betrachtung. Jeder Abſchnitt ein Ausgedachtes, das τεταγμένον eines vollendeten Gedanken: ſein Buch ein fortlaufendes Poem, mit Einſprüngen und Epiſoden, aber immer unſtet, immer in Arbeit, im Fortſchritt, im Werden."

Herder nimmt den energiſchen dramatiſchen Schritt wahr, den unwiderſtehlichen Druck des induktiven Vorgehens, die Durchbildung und Rundung der einzelnen Abſchnitte.

Sieht er auch, daß der Laokoon ein geſchloſſenes Kunſtwerk iſt?

Schwerlich, oder vielmehr: ganz gewiß nicht, trotzdem er ihn ein fortlaufendes Poem nennt. Denn ſonſt hätte er nicht ſagen dürfen, das Buch ſträube ſich, die Miene des Vollendeten anzunehmen, und er wolle es als eine Sammlung von Materialien, als einen Zuſammenſchuß von Kollektaneen betrachten.

Der Schreibart und der Methode zulieb nennt er das Werk ein fortlaufendes Poem, nicht wegen des Aufbaus, nicht wegen der Kompoſition. Die ſieht er nicht.

Aber vielleicht hat er ſie geahnt und befand ſich auf dem Wege der Erkenntnis. Da wurde ihm dieſer Weg verrannt und zwar von keinem anderen als von Leſſing ſelbſt. Seine Vorrede zum Laokoon hat Herder ſo gut wie die Spätern irre gemacht oder ins Wanken gebracht.

II

Leſſing ſagt in der Vorrede zum Laokoon: „Dieſem falſchen Geſchmacke und jenen ungegründeten Urteilen entgegenzuarbeiten, iſt die vornehmſte Abſicht folgender Aufſätze.

Sie ſind zufälligerweiſe entſtanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre als durch die methodiſche Entwicklung allgemeiner Grundſätze angewachſen. Es ſind alſo mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche als ein Buch.

Doch ſchmeichle ich mir, daß ſie auch als ſolche nicht ganz zu verachten ſein werden. An ſyſtematiſchen Büchern haben wir Deutſchen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der ſchönſten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verſtehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beiſpiele in ſeiner Äſthetik Gesners Wörterbuche ſchuldig zu ſein. Wenn mein Räſonnement nicht ſo bündig iſt als das Baumgartenſche, ſo werden doch meine Beiſpiele mehr nach der Quelle ſchmecken.“

Man nimmt dieſe Auslaſſungen für baren Ernſt. Sie ſind Ironie und verhüllter Hohn.

Während des Breslauer Aufenthaltes überſtrömte Leſſing das wohligſtolze Gefühl, in die Jahre der Reife und künſtleriſchen Meiſterſchaft eingetreten zu ſein. Ihn hob das Bewußtſein, zwei Werke unter der Feder zu haben, wie Deutſchland noch keine beſaß: Minna von Barnhelm und Laokoon.

Wenn jemals ein Schriftſteller, ſo war Leſſing über den Wert ſeiner Schöpfungen im klaren, weil alles bei ihm aus Bewußtſein, Klarheit und genauſter Rechenſchaftsablage entſprang. Nur äußerte ſich ſeine wahrlich nicht geringe Selbſteinſchätzung nicht in Selbſtlob oder Eitelkeit, ſondern wie bei ſeinem großen Verehrer Gottfried Keller in der Schärfe gegen andere und in eigentümlicher Selbſtironie und Selbſtherabſetzung, die bei herben, männlichen Naturen lediglich ein Widerſchein des Vertrauens in ſich ſelbſt iſt.

Die angeführten Zeilen des Laokoonvorwortes atmen Künſtlerſtolz, Siegesbewußtſein, Übermut, Triumph des Neuerers, der mit der Tradition gebrochen hat. Ihre wirkliche Meinung lautet ungefähr folgendermaßen: „Tauſende von deutſchen Gelehrten ſchrieben und ſchreiben heute noch dickleibige, unbehilfliche, ſchweratmige Abhandlungen über ein Nichts, über einen philologiſchen Krimskram, über ein paar willkürliche Wortauslegungen, wobei ſie nach den Handwerksgriffen der Schulbanklogik eines aus dem anderen mechaniſch deduzieren. Ich dagegen wähle ein intereſſantes, für alle Zeiten wichtiges Thema:

die heute verworrene und halbvergeſſene Grenzſonderung zwiſchen der Poeſie und der bildenden Kunſt. Ich gieße meine Gedanken und Ergebniſſe in Kunſtform, anſcheinend ſo leichthin und ſo mühelos, daß ich mir den Scherz erlauben darf, mein Buch als eine bloße Sammlung von Studienfolgen auszugeben oder als einen Haufen zweckdienlich geordneter Notizen. Kunſtmäßige Form und deutſche Gelehrte! Wie reimt ſich das zuſammen! Aber den Hinweis will ich doch nicht unterlaſſen, daß meine Beiſpiele aus den Quellen geſchöpft ſind. Das macht meinen Landsleuten Eindruck!"

Man mag das ironiſche Weſen, den herausfordernden Spott ſeiner Worte in Abrede ſtellen. Beweiſen laſſen ſich ſolche Dinge nicht. Allein ein anderes iſt nicht zu beſtreiten: Leſſing geht nicht mit der Wahrheit um. Wenn er nämlich behauptet, ſeine Aufſätze, d. h. der Laokoon, ſeien zufälligerweiſe entſtanden und mehr nach der Folge ſeiner Lektüre als durch die methodiſche Entwicklung allgemeiner Grundſätze angewachſen, ſo behauptet er etwas, was der Wahrheit ſchnurſtracks zuwiderläuft.

Das ſtrikte Gegenteil ſeiner Behauptung iſt wahr.

Das erhärten die Entwürfe zum Laokoon.

III

Die Notizen, Studienblätter und Skizzen zum Laokoon hob Leſſing vermutlich auf, weil er ſich ihrer als Handhaben für die vorgeſehene Fortſetzung des Buches zu bedienen gedachte. Sie ſind unſchätzbar als Vorſtufen eines Werkes ſondergleichen und einer Geneſis, wie ſie ſchwerlich wieder zu belegen iſt.

Keine Daten beſtimmen die Reihenfolge dieſer Blätter. Papier, Tinte, Handſchrift erteilen keine Auskunft. Der Inhalt entſcheidet über die Anordnung, wobei hinſichtlich der umfänglicheren und belangreicheren Stücke, d. h. der eigentlichen Entwürfe, nur ein ſehr begrenzter Spielraum bleibt. Ich ſchließe mich Blümner*) an, deſſen Einreihung der Entwürfe mir zuſagt, weil ſie mit meiner Vorſtellung von der Geneſis des Laokoon zuſammenſtimmt.

Die Struktur des Buches würde uns, ſelbſt wenn die Entwürfe noch zu Leſſings Lebzeiten bis auf die letzte Zeile verflogen und verſtoben wären, unweigerlich den Schluß aufnötigen: die endgültige Form kann unmöglich die urſprünglich konzipierte, ſie kann vielmehr nur das Endergebnis mehrfacher ſchwieriger

*) Laokoon, Deutſche Nationalliteratur, Bd. 69, 1. Abteilung.

Umbildungen und einer Kette geschriebener oder lediglich gedachter Vorformen sein. —

Was gab den eigentlichen Anstoß zum Laokoon? Darüber erteilt Lessing Auskunft, wobei er Gewicht darauf legt, es nicht in der Vorrede, sondern im Eingang des Buches selbst zu tun. Er sagt: „Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er (Winckelmann) auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat; und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt."

Ein Mißverständnis also des größten Archäologen der Zeit hat — nach Lessings Angabe — das Buch verursacht.

Das ist wieder nicht wahr. Die von Winckelmann vorgenommene Gegenüberstellung des Marmorwerkes und der Vergilschen Erzählung wurde erst nachträglich, als die theoretischen Grundlagen gesichert waren, in den Kreis der Behandlung einbezogen.

Nicht der erste Altertumsforscher der Deutschen veranlaßte die Konzeption, wohl aber der erste der Franzosen. Kein anderer als der Graf Caylus.

Der Laokoon hat Lessing viel Aufwand an Zeit und Kraft gekostet, viel von seinen Kunsterwägungen und Kunsterfahrungen verbraucht. Solche Werke können dem Geiste lange vordämmern, doch den Ent-

ſchluß zur Schöpfung löſt erſt ein ſtarkes Erlebnis guter oder ſchlimmer Art aus, eine Offenbarung oder ein Fauſtſchlag. Leſſing mögen gewiß die ſchildernden Schnurrpfeifereien auf dem Parnaß ſeiner Tage geärgert haben. Indeſſen um einen ſo elenden Kern kriſtalliſierten ſich ſeine Gedanken nicht. Da lief ihm Caylus in den Weg und erregte ſeine hitzige Galle durch die Ungeſchicklichkeit, womit er ahnungslos die Forderungen der bildenden und der redenden Kunſt durcheinanderrüttelte.

Hier hatte er, was er brauchte, um rechtſchaffen in Harniſch zu geraten und ſich zu einer kräftigen Tat zu entſcheiden. Nicht ein dürftiges Poetlein oder blaſſes Katheder licht irgendwo in deutſchen Landen, ſondern ein weitberühmter Gelehrter war es, ein Mitglied der franzöſiſchen Akademie, ein Künſtler, Dichter, Reiſender, Soldat, dazu aus hochadligem Geblüt. Der mußte an den Tanz!

Beweiſen die Entwürfe, daß es Leſſings urſprünglichem Plan fernlag, die Laokoongruppe und Winckelmanns Auslaſſungen über das Thema zu verwerten oder auch nur anzuführen, ſo beweiſen ſie auch, daß die Einwände gegen Caylus ganz eigentlich den Ausgangspunkt ſeiner begrifflichen Entwicklungen bilden. Ihr leuchtendes Feuer hat ſich entzündet an den auf dem Nachlaßblatt A 1 c verzeichneten Beiſpielen aus Homer und den einſchlägigen Bemerkungen des Caylus. Dieſe Notizen verdienen dem ganzen Nachlaß voran-

gestellt zu werden. Sie gehören vor die ersten Fixierungen der Fundamentalsätze (A I a), die erst aus ihnen erwachsen sind.

Wie der Erstlingstrieb, das früheste Schoß einer Dichtung oder eines Bildwerkes häufig von der anfänglichen Stelle weg an eine ganz andere verpflanzt wird, so gelangte auch der ursprüngliche Ansatz zum Laokoon schließlich an einen anderen Standort und zwar an einen, wo er viel stärker wirkt, als er eingangs wirken würde, nämlich dicht vor die Gesetzestafeln des XVI. Kapitels.

Caylus als den eigentlichen Ursächer des Laokoon erklären, heißt noch nicht Lessings fernere Behauptung bestreiten, er sei durch Homers epische Technik auf seine ausschlaggebenden Folgerungen gebracht worden. Im Gegenteil. Gerade die Mißgriffe des Grafen veranlaßten ihn, die Schilderungen und Erzählungen des Epikers sich näher zu besehen. Eine frühere eingehende Beschäftigung Lessings mit Homer meldet wohl kein Zeugnis, ganz abgesehen davon, daß ungefähr erst in den Zeiten der Vorarbeiten zum Laokoon Homer in Deutschland die Oberhand über Vergil gewann.

Was nun immer den Gedanken an den Laokoon erzeugte, sicherlich wird seine Geburt und bis zu einem gewissen Stande der Entwicklung auch seine Erziehung ungefähr gleich verlaufen sein wie diejenige anderer ähnlicher Werke.

Das erste ist der schöpferische Einfall, die Eingebung, hervorspringend aus frappantem Eindruck oder sonst irgend einer Berührung mit dem im Gesichtskreis des Schaffenden liegenden Gegenstand. Dieser Grundgedanke wird verfolgt, gewendet, erweitert oder vereinfacht, geklärt, präzisiert, Stützen werden gesucht, Schlüsse gezogen. Erweist er sich als haltbar und fruchttragend, so ist die Basis der Aufgabe gesichert.

Dieses Stadium darf man im Entwurf A 1 erblicken, dem Blümner die erste Stelle anweist. Freilich sind es verschiedene Dinge, die hier unter einen Hut gebracht werden. A 1 c sind Notizen, A 1 a prägt die Fundamentalsätze des Buches und A 1 b ist eine Teilstudie, die mit ein paar Strichen den Gegensatz zwischen Schönheit und Häßlichkeit und ihrer Darstellung in redender und bildender Kunst umreißt. Bereits belauscht Lessing die Schilderungsmanier Homers und notiert sich einige schlagende Beispiele; und schon zuckt um den Namen des Caylus ein Wetterleuchten und kündet den Sturm, der später auf sein gelehrtes Haupt niedersausen sollte.

Hierauf erfolgte ein dezidierter Wurf, die Skizze A 2 bei Blümner, die wohl eine ordentliche Reihe nicht erhaltener Einzelblätter und Teilbearbeitungen voraussetzt. In dreizehn Kapiteln bewältigt Lessing den Ideenvorrat, der sich ihm über das Thema angesammelt hatte. Schließlich hat er Mendelssohns und Nicolais Befund zur Sache erbeten, um sich zu

korroborieren und vor Irrgängen zu behüten. Das Manuskript, ungefähr (ohne die Anmerkungen) ein Viertel des endgültigen Textes, enthält schon ziemlich alle maßgebenden Gedanken des Buches.

Nehmen wir an, Lessing hätte, ohne den Grundriß wesentlich zu ändern, diesen Entwurf A2 um aufgestapeltes oder zu bestimmtem Bedarf erst neu erworbenes Gut bereichert, ausgeführt und ins reine gebracht. Was wäre dann entstanden? Unzweifelhaft eine bedeutende Abhandlung, deren Kernsätze, identisch mit denjenigen des Laokoon, zum eisernen Bestande der Ästhetik und Poetik zählen würden, eine Abhandlung, die wir heute noch mit Vergnügen lesen würden.

Er ging auf dem eingeschlagenen Weg nicht weiter. Was hemmte ihn? Der Inhalt nicht, denn er hat ihn in den Laokoon hinübergenommen. Also die Form.

Er strebte aus den ausgefahrenen Geleisen des Traktats, der methodischen, deduktiven Abhandlung heraus. Aber welche Form sollte er wählen?

Da half ihm Winckelmann, an dem seine Augen zu jenen Zeiten gar oftmals hafteten, auf die Spur. Im Jahre 1764 nämlich erschien, während Lessing nach der verschleierten Gestalt seiner neuen Schöpfung tastete, Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums". Er stieß darin auf verschiedenes, worüber er mit dem berühmten Archäologen nicht einer Mei-

nung war. Und nun fiel ihm ein: wie wäre es, wenn ich meine Anschauungen über die Grenzen der Poesie und Malerei mit meiner Kritik Winckelmanns verschmölze und ihnen dadurch einen lebhafteren Hintergrund, eine gewisse Aktualität verschaffte? Er komponierte sein gesamtes Material um und formierte es in neue Reihen, die immer wieder gegen Winckelmann Front machten.

Indessen gedieh dieses Vorhaben offenbar nicht über ein paar Seiten Kompositionsversuche hinaus.

Diese Phase bezeugen A 4 und A 5. Welcher von diesen beiden Entwürfen der frühere ist, lasse ich dahingestellt, zumal ersichtlich A 5 unvollendet blieb. Dieses Fragmentarische erkläre ich mir unschwer. Während A 2 auch für andere Augen geschrieben war, nämlich für diejenigen Mendelssohns und Nicolais, sind die späteren Skizzen und Notizen nur für Lessings eigene Orientierung berechnet. Nun gab es auf dem Wege seiner Untersuchung feste Etappen und Stapelhäuser, wo gewisse Gedanken und Gedankenfolgen untergebracht werden sollten, mochte die Gruppierung des ganzen sich so oder so gestalten. Diese Fixpunkte bloß zum persönlichen Gebrauche wieder aufzuzeichnen, wäre zwecklose Mühe gewesen. Für Lessing bedeutete einer dieser Entwürfe eine Ergänzung, eine Variante zum anderen.

Ich fasse beide als eine Einheit. Das für meine Zwecke Gemeinsame darin, im Gegensatze zum fertigen

Buch, erblicke ich in einer ausgiebigen Heranziehung Winckelmanns. Obgleich nämlich A4, gerade wie der Laokoon, die kunsthistorischen Erörterungen mit Winckelmann aufs Ende verspart und für diese Schlußpartie sogar ausdrücklich den Sondertitel „Anhang" in Aussicht nimmt, so ist doch Winckelmann auch vorher schon bei einer Reihe wichtiger Fragen herangezogen, und vor allem: seine „Geschichte der Kunst" wird, der Wahrheit gemäß, als erschienen vorausgesetzt.

Den Verzicht auf eine solche Inanspruchnahme Winckelmanns erklärt der Herausgeber bei Hempel (VI, 185 ff.) dahin, Lessing habe „aus wahrer Hochachtung vor den sonstigen großen Verdiensten Winckelmanns und seinen reichen Kenntnissen" einer Polemik mit seinem berühmten Zeitgenossen ausweichen wollen.

Das heißt m. E. einen Lessing nicht kennen.

Er konnte Gegner, bei denen nach seiner Ansicht wenig Ruhm und Ehre aufzulesen war, übersehen oder kurzerhand heimschicken. Den abgetakelten Gottsched warf er mit ein paar harten Worten zum alten Eisen. Die kunstrichterlichen Dioskuren von Zürich, die seine Fabeln gröblich angetappt hatten, fertigte er mit einer überlegenen Bemerkung ab. Aber je höher und ruhmvoller einer stand, desto stärker gelüstete ihn der Kampf. Er brannte darauf, just mit Winckelmann anzubinden. Der Respekt hat ihm vor keinem Lebenden halt geboten, auch vor Winckelmann nicht.

Ein kleiner Zug im ersten Kapitel des Laokoon dünkt mich sprechend. Lessing wiederholt, nachdem er eine längere Stelle Winckelmanns zitiert hat, aus diesem Zitat die Worte: „Laokoon leidet wie des Sophokles Philoktet" und fügt hinzu: „Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns (d. h. Winckelmann und mir) zurückgelassen." Der sophokleische Philoktet hinterläßt nicht zweierlei Eindrücke; jedenfalls war es nicht gerade der Respekt, der Lessing diese Wendung diktierte, um Winckelmann zu sagen: Du hast den Philoktet gar nicht gelesen oder dann aber völlig vergessen.

Und wie kann man behaupten, Lessing habe die Ausführung von A4 und A5 aufgegeben, weil er einer Polemik mit Winckelmann aus dem Wege gehen wollte? Hat er doch im fertigen Buch keineswegs auf diese Polemik verzichtet. Sind die zwei ersten Seiten des ersten Kapitels und die letzten vier Kapitel etwas anderes als Polemik? Und wo steht denn geschrieben, daß die für die übrigen Kapitel in A4 und A5 geplanten Auseinandersetzungen aus einer anderen Tonart hätten gehen sollen?

Wenn ihn der Respekt nicht zurückgehalten hat, seine Belanglosigkeiten gegen Winckelmann im Kapitel XVI bis XXIX auszulegen, so hätte er ihm auch nicht verwehrt, in den übrigen Kapiteln gegen ihn aufzutreten.

Etwas anderes also muß ihn gehindert haben.

Tatsache ist, daß Lessings Laokoon mit einem

Zitat aus Winckelmanns Werk „Von der Nachahmung“ beginnt, dann aber im Texte der eigentlichen Untersuchung, d. h. bis zum XXVI. Kapitel, der Name des großen Archäologen nicht ein einziges Mal mehr genannt wird. Nur im IX. und XI. Kapitel taucht er flüchtig in je einer Anmerkung auf. Lessing hat also den in A 4 und A 5 für Winckelmann in Aussicht genommenen Raum in einen Seitenflügel oder in eine Dependance verlegt.

IV

Der Gelehrte Leſſing.

Ich beharre darauf: Ich will und muß mich im Laokoon mit Winckelmann auseinanderſetzen. Je häufiger, deſto beſſer.

Der Künſtler Leſſing.

Haſt du denn gar ſo Beträchtliches vorzubringen? Ich wüßte nicht. Du wirſt bei reiflicher Überlegung kaum anders urteilen können als ich.

Der Gelehrte Leſſing.

Gleichviel. Ich muß mich neben ihm ſehen laſſen. Mein Fortkommen erforderts, meine Ausſichten verlangen es.

Der Künſtler Leſſing.

Steck doch den Kram in Anmerkungen! Oder nimm alles in einem Anhang zuſammen! Dann iſt dir und mir geholfen.

Der Gelehrte Leſſing.

Das geht nicht. Die Sache iſt für mich zu wichtig. Du weißt ſo gut wie ich: man darf einen Winckelmann nicht im Geſindezimmer empfangen und nicht erſt empfangen, wenn man mit den anderen fertig iſt.

Der Künſtler Leſſing.

In einem gelehrten Werk entſcheidet der Ton, nicht der Ort. Den Anhang denk' ich mir als Teil des Textes.

Der Gelehrte Leſſing.

Ihn häufig angehen würde die Augen der gelehrten Welt mehr auf mich ziehn.

Der Künſtler Leſſing.

Die Sache hat zwei Seiten. Ich meine ſo: Der Laokoon ſoll die Schöpfung eines Kunſtrichters ſein. Das Antiquariſche geht nur nebenher. Du bewegſt dich in der Hauptſache auf einem Gebiete, das von demjenigen Winckelmanns ſehr entfernt iſt. Sofern du ihn aber jeden Augenblick zitierſt und dir mit ihm zu ſchaffen machſt, ſo werden, geſetzt ſelbſt, daß du ihn hin und wieder mit Glück zurecht weiſeſt, die Narren — und die Narren unter den Gelehrten ſind neunundneunzig von hundert — ſo werden die Narren zetern: „Da haben wir's! Ohne den großen Winckelmann kann einer ein Buch über dieſen Gegenſtand nun einmal nicht ſchreiben!"

Der Gelehrte Leſſing.

Von der Seite ſah ich es noch nicht. So ganz unrecht dürfteſt du nicht haben.

Der Künſtler Leſſing.

Ich gebe dir einen Rat: Du machſt ihm irgendwo, am beſten gleich im Eingang, eine angemeſſene Reve-

renz, kreuzeſt eine kurze Weile die Klinge mit ihm und ſetzeſt dann deinen Weg fort, ohne dich weiter nach ihm umzuſehen. Biſt du am Ziel, dann fallt in Teufels Namen übereinander her!

Der Gelehrte Leſſing.

Ich will mir's überlegen.

Der Künſtler Leſſing.

Aber ernſtlich, muß ich bitten. Ich will dich meine unverbrüchliche Forderung klipp und klar wiſſen laſſen: ich gebe meine lichte, feſtlich geſchmückte Arena nicht zu antiquariſchen Raufereien her. Ich habe keineswegs im Sinn, mir die abgezirkelten Fechterſpiele verunſtalten zu laſſen. Die Waffengänge mit Spence und Caylus gehören in den Reigen meiner Spiele. Das ſchwergewappnete und — unter uns — langweilige Gelehrtenturnier mit Winckelmann gehört nicht dazu. Du ſollſt mir mein Kunſtwerk nicht verderben! Ein Kunſtwerk muß der Laokoon ſein! Darüber kein Wort weiter!

Der Gelehrte Leſſing.

Schon recht! Aber wie komme ich daran vorbei, was er in ſeiner Geſchichte der Kunſt über die Gruppe Laokoon vorbringt? Sein Buch iſt ſeit Monaten heraus, und bis meines herauskommt, vergeht mindeſtens noch eben ſo viel Zeit. Es kann einer doch nicht über den Laokoon ſchreiben, ohne ſich an das

zu kehren, was Winckelmann über den Gegenstand sagt. Jeden deutschen Gelehrten kann ich stillschweigend übergehn. Nur ihn nicht.

Der Künstler Lessing.

Nichts einfacher. Du behauptest, mit deinem Manuskript fertig gewesen zu sein, als er herauskam, und gibst dir die Miene, voll Vergnügen die nachträgliche Gelegenheit zu ergreifen, mit ihm über das Thema zu reden. Ob das so ist oder nicht, danach kräht kein Hahn. Und sollte wider Erwarten einer danach krähn, so läßt sich dir doch das Gegenteil nicht beweisen."

V

Was iſt ein Kunſtwerk?

Ich laſſe Definitionen auf ſich beruhn. Es fördert die Erkenntnis, wenn man in der Kunſt das Treffliche den Erzeugniſſen der Pfuſcher und Halbkönner gegenüberſtellt, beſonders wo es ſich, ſelbſtverſtändlich innerhalb der nämlichen Gattung, um ähnliche oder gleiche Motive handelt. Allein Abhandlungen, wenigſtens ſolche mehr unterſuchender als darſtellender Natur, ſind gewöhnlich keine Kunſtwerke. Sie können und wollen es nicht ſein. Stoff und Zweck verunmöglichen es in den meiſten Fällen. Und wenn zur Seltenheit einmal dieſe Hemmniſſe behoben ſind, ſo wird man erſt noch im Ungewiſſen ſein, wie viel an guter Schreibart, überſichtlichem Gefüge, gefälligem Ausmaß der Einzelteile u. ſ. w. erforderlich iſt zum Anſpruch: hier iſt ein Kunſtwerk! In den Schatzhäuſern der Künſte liegen dafür Muſter und Normen genug, die von ihrem ewigen Glanze nichts verlieren, wenn ſie noch ſo ſehr von pedantiſchen Richtern und Aldermännern mißbraucht werden. In der Wiſſenſchaft dagegen ſind Kunſtwerke etwas ganz Vereinzeltes, in ähnlicher Art nicht leicht Wiederkehrendes.

Von keinem Buche gilt das mehr als vom Laokoon.

Man wird alſo ſeine Kunſttugenden mit den in ihm ſelbſt ruhenden Maßſtäben meſſen müſſen.

Der Nachlaß bekundet, daß Leſſing nur auf mühevollem Wege dazu gelangte, den Traktat A 2 in ein Kunſtwerk umzuwandeln. Ein Mittel dazu liegt klar zutage: er erſetzte die Deduktion durch Induktion.

Blümner bemerkt in ſeiner trefflichen Einleitung*): „Wie Leſſing dazu kam, ſpäter an Stelle der deduktiven Methode die mehr induktive Gedankenentwicklung zu wählen, wie wir ſie jetzt im Laokoon und auch in den Entwürfen 3**) und 4***) vor uns haben, das wiſſen wir nicht; vermutlich hielt er es für wirkungsvoller, vom lebendigen Beiſpiel aus die Theorien zu abſtrahieren (wie er ja ſelbſt ſagt, daß Homer ihn geradezu auf ſein Syſtem geführt hätte), als eine trockene Schlußkette voranzuſtellen und nachträglich durch Exempel zu belegen."

Allerdings klärt uns kein Zeugnis über Leſſings Vorgehen auf. Dennoch können wir den Grund ganz genau erraten.

Die Sache iſt die: Nur die induktive Entwicklung ermöglicht ein Kunſtwerk. Ohne das eine vermochte Leſſing nicht zum anderen zu gelangen. Eine deduktive Abhandlung kann kein Kunſtwerk ſein.

*) Leſſings Laokoon[2]. 1880.
**) In der Ausgabe der „Deutſchen Nationalliteratur" A 5.
***) In der Ausgabe der „Deutſchen Nationalliteratur" A 4.

Alle Poetenkunst, alle Schriftstellerkunst ist Induktion. Das induktive Vermögen ist eine Voraussetzung oder vielmehr ein Bestandteil des poetischen Talentes. Ohne Induktion bleibt z. B. alle dramatische Dichtung, bleibt alle Dialektik der Leidenschaft undenkbar.

Es gibt dramatische Aufgaben, wo der Dichter sozusagen handgreiflich mit Induktion arbeitet. Das geschieht namentlich da, wo ihm eine Fülle von Argumenten zu ordnen und aufzubauen obliegt. Man vergegenwärtige sich beispielsweise in Goethes Egmont den fruchtlosen Versuch Oraniens, seinen Freund zur Flucht zu bereden. Das bedeutsamste Exempel aber dieser Art, dem ich in der deutschen Literatur keines an die Seite zu rücken wüßte, ist der fünfte Akt der Piccolomini, ein Meisterstück induktiven Streitgangs: Octavio führt immer schwerwiegendere Beweise ins Feld, Schritt für Schritt drängt er seinen Sohn aus einem Vorwerk in das andere und schließlich in die Hauptschanze zurück und macht ihm endlich auch hier die Position unmöglich.

Niemals, weder in der Ruhe noch im Strudel der Begegnisse, wird jemand, selbst wenn er die Gabe dazu besäße, seinen Gegenpart mit einer dermaßen geordneten Folge der Gründe zu überzeugen versuchen. Diese Folge ist eine künstliche oder richtiger: eine künstlerische.

Den Weg vom Unerheblichen zum Bedeutenden, vom Einzelnen zum Ganzen, vom Besonderen zum

Allgemeinen beschreitet der Poet, weil dieses Vorgehen einen Reiz auf die menschliche Seele ausübt, den Reiz alles Entstehens, Entwickelns und Werdens, den Reiz der folgerichtigen und darum begreiflichen Überraschung und Entdeckung, den Reiz der Spannung.

Die seltsame Mischung von bohrender Forscherlust und Draufgängertemperament, von kaltem Kunstverstand und dramatischem Ungestüm wies Lessing zur Induktion. Das waren die Bewegungen, die seiner geistigen Muskulatur behagten. Schon früh strebte er danach, diese seine Fähigkeit auszubilden, indem er verwickelte Komplexe spielend aufzulösen und durch Fragen anscheinend mühelos zu erledigen suchte. Stets betrachte ich mit einer gewissen Bewunderung seine Vorrede zur Übersetzung von Marignys „Geschichte der Araber", obgleich ich mir nicht verhehle, daß die virtuosen Paradeauslagen des eben in der französischen Fechtschule sich Übenden noch etwas Aufdringliches haben. Da heißt es unter anderem: „Der Herr D. Baumgarten legt in dem 34sten Stücke der „Hälliſchen Anzeigen" vom Jahre 1751 unserem Verfasser dreierlei zur Last. Er erinnert Verschiedenes wegen seiner Quellen, er beschuldiget ihn einer Zerstümmelung seiner Geschichte, er gibt ihm die augenscheinlichsten und größten Fehler Schuld. Ist wohl noch ein viertes Stück übrig, den Charakter eines elenden Geschichtschreibers vollkommen zu machen?

Der erste Punkt betrifft die Quellen. „‚In der Geschichte der Araber', sagt der Herr D., ‚sind zwar D. Herbelot und die Übersetzung von Ockley und Elmacin seine besten Quellen, doch verachtet er den Ersten auf Renaudots Versicherung bei aller Gelegenheit und zieht dieses Letztern weit unrichtigere Erzählungen den Nachrichten des Erstern vor, den Andern aber verschweigt er sorgfältig und führt den Alvakedi an dessen Statt an, ohnerachteter bei der gänzlichen Unfähigkeit, arabische Schriftsteller zu Rate zu ziehen, aus Assemanni, Schultens, Salens und Anderer Arbeiten richtigere und fruchtbarere Hilfsmittel entlehnen können.' Hier liegen in der Tat eine Menge Beschuldigungen beisammen, welche aber so ineinander verwickelt sind, daß ich fast nicht weiß, wie ich ordentlich darauf antworten soll. Ich will es durch Fragen versuchen. Ist es denn nicht wahr, daß die orientalische Bibliothek des Herbelot ein Werk ist, wo man fast auf allen Seiten Fehler und Widersprechungen antrifft? Ist denn Renaudot der Einzige, der dieses gesagt hat? Muß man ebenso stark in den orientalischen Sprachen sein, als Herbelot war, um seine Unrichtigkeiten wahrzunehmen? Oder fallen nicht unzählige schon einem jeden Lesenden, wenn er ihn nur mit sich selbst vergleicht, in die Augen? Haben nicht Sale und Ockley

schon Unzähliges an ihm ausgesetzt? Und ist es denn wahr, daß ihn Marigny bei aller Gelegenheit verachtet? Bedient er sich nicht seiner Nachrichten an sehr vielen Stellen? Tut er etwas anders, als daß er, nach Maßgebung des Renaudots, in der Vorrede erinnert, man habe ihn mit Behutsamkeit zu lesen, weil er nicht selbst die letzte Hand an sein Werk habe legen können? Ferner, wo zieht denn Marigny die Nachrichten des Elmacins den Nachrichten des Herbelots vor? Ist dieses nicht eine offenbar falsche Beschuldigung? Macht er jenen in seiner Vorrede auf Versicherung seines Renaudots nicht weit verdächtiger als diesen, indem er ihn als eine von den falschen Quellen anführt, aus welcher Herbelot verschiedene Irrtümer geschöpft? Woher weiß man, daß er die Schriften eines Assemanni, eines Schultens, eines Salens ganz und gar nicht gebraucht? Vielleicht weil er sie in der Vorrede nicht anführt, oder weil er den Rand nicht mit Zitaten angefüllt hat? Ist es denn wahr, daß Herbelot, Ockley und Elmacin seine besten Quellen sind? Sind denn Renaudot, Abulpharagius selbst und andere, die er sich weit mehr als jene zu nutze gemacht hat, nicht ebenso gute Quellen? Ist es denn seine Absicht gewesen, alles zusammenzutragen? Das einzige, was unter allen diesen Beschuldigungen Grund hat, ist dieses, daß er den Alvakedi anstatt des Ockley angeführt hat. Doch auch hierin ist er zu entschuldigen; denn da er

ſeine Unwiſſenheit in der arabiſchen Sprache nicht leugnet, ſo kann er es unmöglich aus Stolz getan haben, um den Leſer zu überreden, als habe er ſelbſt die Handſchrift dieſes Geſchichtſchreibers zu Rate gezogen; er muß es vielmehr deswegen getan haben, um ohne Umſchweife ſogleich den eigentlichen Währmann ſeiner Erzählungen anzuführen. Geſetzt aber, er hätte es aus Eitelkeit getan, ſo würde mehr ſein moraliſcher Charakter als die Güte ſeiner Schrift darunter leiden. Und iſt es denn ſo etwas Unerhörtes, wenn ein Gelehrter ſeine nächſten Quellen verſchweigt, und wenn er ſich wohl gar Mühe gibt ſie ſo wenig bekannt werden zu laſſen als möglich?"

VI

Leſſing zählte etwas über vierundzwanzig Jahre, als er dieſe in die Halliſchen Anzeigen eingewickelte Preßwurſt mit ſo viel Eleganz — mit ein wenig forcierter Eleganz — in zierliche Scheibchen ſchnitt und gewandt vorlegte.

Warum ſchob er, an Kunſt und Kraft gereift, ein Dezennium ſpäter ſeine Gedanken über die Grenzen der Poeſie und Malerei zuerſt in einen deduktiven Traktat zuſammen?

Man könnte ſich's ungefähr ſo denken: einfacher und ſchulgemäßer, erleichterte das deduktive Procedere die Durcharbeitung und Durchdringung der Materie. Es verbürgte eher die Sicherheit der Fundamente. Es gewährte die Gewißheit, in der Wahrheit zu ſtehn. War ſie erreicht, ſo ließ ſich immer noch umbauen.

Schon damals, als er den beiden Berliner Freunden den Entwurf A 2 unterbreitete, hatte Leſſing ein Kunſtwerk geplant. Mendelsſohn macht nämlich zu einer Stelle des erſten Kapitelchens die Bemerkung: „Die Grenzen der Künſte können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu tun, von der deutlichſten Erkenntnis abgeteilet werden; denn ſie zeigen dem Virtuoſen nur, wovon er zu abſtrahieren hat. Es ſind alſo bloß

negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst sein können." Ersichtlich antwortet der Schluß auf eine mündliche oder (jetzt verlorene) briefliche Äußerung Lessings. Sie wird die Absicht ausgedrückt haben, das Vorhandene zu einer Kunstschöpfung umzumodeln.

Ich finde mich nicht leicht darein, daß sein auf Induktion gestellter Sinn den Laokoonstoff erst nach dem methodischen Meßholz geschichtet haben soll, daß nicht gleich der erste Wurf lebhafte, dramatische Gebärde zeigt, daß es der Arbeit fast völlig an Steigerung und Überraschung gebricht, auf die er doch sonst allenthalben lossteuert.

Ich erkläre es mir aus der Sprödigkeit des Gegenstandes, die er nicht gleich von Anfang zu bemeistern vermochte.

Was man unter der Marke A 1 zusammengepfercht hat und der fünffach umfänglichere Entwurf A 2 enthalten wesentlich das nämliche Material, nämlich 1. den Nachweis der aus der Verschiedenheit des künstlerischen Materials erwachsenden Verschiedenheit der bildnerischen und der poetischen Technik; 2. die Beispiele aus Homer; 3. die Polemik gegen Caylus.

Dieser Vorrat ist, abgesehen von dem wenigen, was Lessing später fallen ließ, in A 2 lediglich vermehrt durch den Hinweis auf den undichterischen Vortrag im Neuen Testament und auf Milton, den zu

verteidigen der böſe Angriff des Grafen Caylus nahegelegt hatte.

Über dem Gewebe ſeiner Arbeit brütend, hat ſich Leſſing das Beſondere und Begrenzte ſeiner Hilfen klar gemacht. Ich denke, es geſchah nicht von heute auf morgen. „Die Exempel aus Homer ſind unſchätzbar, denn ſie ſind unwiderleglich. Sie entſcheiden die Schlacht. Nur leiten ſie die Schlacht nicht ein. Dazu ſind ſie allzu wuchtig. Ich muß ſie möglichſt ſpät ins Treffen führen, ſonſt iſt es um Entwicklung und Spannung getan. Und dann: es ſind lauter Vorwürfe, die ſich entweder ausſchließlich für dichteriſche oder ausſchließlich für bildneriſche Behandlung eignen. So laſſen ſich aus ihnen die Geſetze der einen oder der anderen Kunſt trefflich herleiten. Aber ſie werfen auf die Grenzen dieſer beiden Künſte gleich ein gar zu helles Licht. Ich bedarf eines Exempels, das mir einen langſamen Gang geſtattet, wobei ich bequem dies und das, was an meinem Wege liegt, aufraffen könnte; eines Exempels, das nicht ſofort das entſcheidende Wort verlangt, ſondern lediglich Andeutungen und Ausblicke erlaubt; eines Exempels, das vorerſt nur ſpannt und ſtutzig macht, nicht aber ohne weiteres das Rätſel löſt. Wo iſt das zu finden? Offenbar nur in einem Gegenſtand, den ſowohl der Künſtler als auch der Dichter behandelt haben."

Was er ſuchte, fand er nicht bei Homer, wohl aber bei Vergil: das Laokoonmotiv.

Oder genauer geſagt: er fand es bei Winckelmann. Winckelmann hat nicht die Konzeption des Buches veranlaßt, doch er hat Leſſing das unvergleichliche Demonſtrationsobjekt in die Hand gegeben.

Leſſing kannte Winckelmanns Gegenüberſtellung Vergils und der Laokoongruppe ſchon bei der Niederſchrift von A2. Das ergibt dort die Entlehnung der Stelle aus Winckelmanns Erſtling „Von der Nachahmung der griechiſchen Werke in der Malerei und Bildhauerkunſt“: „daher die Ruhe, die ſtille Größe, in Stellung und Ausdruck“. Doch der Gedanke, mit Winckelmanns flüchtiger Konfrontation der Vergilſchen Erzählung und der Laokoongruppe zu wuchern, muß ihm erſt nachträglich gekommen ſein.

Es war ein ſeltener Glücksfund. Er entſchied für die Kunſtform und damit für die Unſterblichkeit des Leſſingſchen Laokoon.

Ein weltberühmtes Marmorwerk und ein weltberühmtes Dichterwort verkörpern das Problem des Buches, den Unterſchied zwiſchen den beiden Künſten! Jetzt durfte Leſſing die Feſſeln der Methodik abſchütteln und ſich der Demonſtration bedienen, der Demonſtration an weithin leuchtenden Objekten! Immer von neuem ließen ſich die Plaſtik und die Poetenverſe gegeneinanderſtellen, immer wieder in neue Beleuchtung rücken!

Im ſelben Körbchen glänzte neben dem großen Fund noch ein Häuflein kleiner. Sie verhalfen der

vorher dürftigen Gestalt des Entwurfes zur Fülle, seinen herben Umrissen zur Ründe. Das Schreien bei den Griechen und Modernen; die schöntypische Kunst der Hellenen und der moderne Realismus; der höchste Affekt und das Transitorische; die ethischen und technischen Besonderheiten des Sophokleischen Philoktet; die Frage der zeitlichen Priorität zwischen den drei Bildhauern und Vergil — das waren freilich insgesamt nur Keime und Ansätze, und nur einem Lessing war es verliehen, sie auszubilden. Aber sie lagen doch alle hübsch beieinander und waren von gleichem Herkommen.

Der ausschließlich Gelehrte triumphiert, wenn er mächtige Geschwader von Beispielen, Belegen und Gewährsmännern vor sich herschiebt. Der Künstler liest aus. Er beschränkt sich auf ein schlagendes Exempel und dessen Gegenspiel. Er läßt die Erscheinung und ihren Kontrast wirken: durch ihr bloßes Vorhandensein hellen sie auf, erleichtern die Erläuterung und kürzen sie zugleich.

Einmal Herr der köstlichen Demonstrationsobjekte, durfte Lessing nach Gutdünken anschauend verweilen, nach Gutdünken sich in Erörterung und Lehre ergehn. Sein größter Vorteil jedoch war, daß er anscheinend mit irgend einer Nebensache beginnen und ebenso anscheinend nach freier Wahl den Weg fortsetzen konnte.

Damit war der Induktion das Tor aufgetan.

Jetzt erſt fing die eigentliche Mühſal an. Es galt, den Bau A2 beinahe auf den letzten Stein niederzureißen und nach einem neuen Plan aufzuführen. Hier handelte es ſich, wenn in ſolchen inkommenſurablen Dingen ein Wort auch ohne Zeugen ſtatthaft iſt, um das ſchwierigſte Formproblem, das Leſſing Zeit ſeines Lebens ſich geſtellt hat, um ein Formproblem, das nur ſein einziges Organiſationstalent und unverdroſſenſter Künſtlerernſt zu bezwingen im ſtande waren.

A4 und A5 verſuchen den Stoff gemäß den Bedürfniſſen und Anſprüchen der Demonſtration und Induktion neu zu gruppieren und umzukomponieren. A5 iſt ganz vorwiegend Kompoſitionsſkizze, die ſolche Abſchnitte, die mit der Neuordnung nicht zuſammenhangen, wie z. B. den geſchloſſenen Komplex der Fundamentalſätze, unberückſichtigt läßt. Doch beginnen beide Entwürfe mit dem Zitat aus Winckelmann.

Leſſing behauptet, Winckelmanns mißbilligender Seitenblick auf Vergil und ſeine Vergleichung des leidenden Philoktet mit dem leidenden Laokoon habe überhaupt die Gedankenreihe des Buches in ihm wachgerufen, und er ſchreibe dieſe Gedanken in der Ordnung nieder, wie ſie ſich bei ihm entwickelt hätten.

Das ist, wie gesagt, der Wahrheit zuwider. Allein es ist der Kunst gemäß. Es ist nicht die Obliegenheit des Künstlers, die Leser durch all die Beschwernisse, Krümmen und Umwege zu schleppen, die ihm auferlegt waren. Sondern er führt sie den leichtesten, den bequemsten Weg, er bricht mit ihnen schon von der müheloseſten Stelle auf. Was verschlägt es, daß Lessings Angabe, aus Winckelmanns Äußerung habe er sein Thema herausgesponnen, eine Fiktion ist? Genug, daß sie überaus glaublich erscheint und daß sie dem Leser das angenehme Gefühl vortäuscht, behaglich und gemächlich folgen und nötigenfalls auch ohne den kundigen Führer das Ziel erreichen zu können. Vortrefflich bemerkt Garve*): „Meinen Geist, ich gestehe es, hat eben deswegen keine Lektüre so genährt, keine so sehr meinen Kopf in der Disposition zu denken zurückgelassen, keine mir selbst mit einer so großen Idee meiner Fähigkeit geschmeichelt, als die Lessingsche Werke."

*) In seiner Anzeige des Laokoon 1769.

Mag die Ideenführung einer Abhandlung noch ſo zwingend, die Verflechtung des Abſtrakten mit dem Konkreten noch ſo lichtvoll ſein, deswegen ſind nicht zugleich ſchon ſämtliche Umrißlinien des Ganzen vorgezeichnet, nicht ſchon das Konſtruktive, die Organiſation des Stoffes gegeben. Der Zwang des innerlich Zuſammengehörigen wird manches aneinanderklammern und an eine beſtimmte Stelle rücken; doch im ganzen wird dem architektoniſchen Sinn und Belieben das meiſte freiſtehen.

Hier treten nun im Laokoon die eigenſten Gaben Leſſings ins Recht, die des ausgerechnetſten Dramatikers.

Der Aufbau des Laokoon iſt dramatiſch.

Gleich eingangs wird der Leſer geſpannt. Eine Meinungsverſchiedenheit zwiſchen Leſſing und Winckelmann ſtellt ſich heraus. Worin hat Winckelmann gefehlt? Längere Zeit behält Leſſing allein das Wort und benutzt die Gelegenheit zu Ausfällen nach mehreren Seiten. Tambour battant geht er auf ſein Ziel los. Nur noch eine kurze Weile, der Entſcheid fällt, das Geheimnis wird enthüllt, die Grenze zwiſchen bildender und redender Kunſt abgeſteckt. Das iſt der erſte Akt.

Doch nun hält er inne, beſinnt ſich gleichſam auf ſich ſelbſt und darauf, daß er vorher noch allerlei vorzubringen hat. Er retardiert. Gleichſam zur Erholung betrachtet er lange und ſehr genau den Sophokleiſchen Philoktet und überträgt hierauf die Führung ſeiner Sache im weſentlichen dem Bildhauer und dem Dichter ſelbſt, indem er ihre Techniken zugleich mit ihren aus dem Material abgeleiteten generellen Unterſchieden zu unterſuchen beginnt. Dann ruft er Spence und Caylus auf die Bühne und überführt ſie als Verblendete, die Dinge zu beurteilen ſich erkühnten, von denen ſie nichts verſtehen. Damit endet der zweite Akt. Die Kapitel XIII bis XVIII bilden den dritten: die Irrlehre wird zu Boden geſtürzt, der Held, d. h. die richtige Einſicht, triumphiert. Nachher ſtaut ſich die Handlung, der Siegesgang verlangſamt ſich, noch einmal vermag ſich der Gegner anſcheinend etwas zu erholen, bevor er völlig niedergeworfen wird. Um beim Bilde zu bleiben: Leſſings erleſene Kunſt offenbart ſich beſonders darin, daß er für den vierten Akt etwas überaus Reizendes und Feſſelndes aufſpart, nämlich die Betrachtung der Art, wie Homer den Schild des Achill behandelt, und die Kontraſtierung ſeiner Kunſtübung mit der geringwertigern des Vergil. Das iſt das Prachtſtück, womit er die Überraſchung des dritten Aktes zu übertrumpfen verſteht. Auch dieſes überbietet er noch, indem er die für die Poetik ſeiner Tage wichtigſte Frage aufrollt, nämlich die nach der Darſtellung des Schönen

und Häßlichen in Poeſie und Malerei. Im XVI. Kapitel hatte der Theoretiker geurteilt, der Dichter dürfe körperliche Schönheit nicht ſchildern. Jetzt beweiſt der Praktiker: er kann ſie gar nicht ſchildern, kann überhaupt nicht ſchildern.

Eine beſondere Weisheit der Kompoſition liegt darin, daß zwiſchen den entſcheidenden Sätzen des XVI. und den nicht minder wichtigen des XX.—XV. Kapitels das mehr archäologiſche und anſchauliche Schildthema eingebettet iſt, ſo daß alſo der Schild des Achill und der des Äneas die beiden umfänglichen und belangreichen Erläuterungsgruppen trennen.

Meiſterlich iſt auch die Einbeziehung und Eingliederung gewiſſer Materialien, die dem erſten Blick für die Entwicklung des Themas überflüſſig, wenn nicht gar hemmend erſcheinen, die Leſſing aber der Förderung ſeines Endzweckes aufs geſchickteſte dienſtbar macht. Hierher zählt unter anderem die Muſterung des Philoktet, die Kontroverſe, ob die beſondere Wendung des Laokoonmotivs, daß die Schlangen Vater und Söhne in einen Knoten ſchlingen, den Bildhauern oder Vergil zufällt, der Diſput mit Spence und Caylus. Es bleibt bewundernswürdig, wie Leſſing während der im VII. Kapitel anhebenden Fehdegänge mit den beiden Gelehrten, mit Liſten fechtend gleich dem Helden Dietrich, unbeirrt ſeinem Ziele zudringt, den Weg niemals aus dem Auge verlierend, und wie er nur ſo im Vorübergehn mit

ein paar scharfen Hieben seine Meinung behauptet über den Unterschied zwischen Kultbild und reiner Kunstschöpfung. Weit entfernt, bloße Statisten zu sein, müssen Spence und Caylus als Kontrastfiguren zu Lessing selbst wirken.

Einen anderen, nicht nur in Lessings Tagen, würden solche Fehden zum Stillstand oder aus der Richtung bringen, es wäre denn, daß er sie in Anmerkungen ausföchte. Allein Lessing erledigt in den Anmerkungen nur das, was zur Not auch fehlen könnte. Sie sind wesentlich Literaturnachweise oder vielleicht richtiger: sie sind Ausweise seiner Literaturkenntnis.

Was er übrigens als nicht im strikteſten Sinne zur Sache Gehörendes einzuschieben hat, wie z. B. die Charakteristik der altgriechischen Idealkunst und die Zergliederung des Philoktet, das lädt er hauptsächlich im ersten Drittel des Buches ab, um nachher, wenn es zur Entscheidung kommt, ungehemmt ausholen zu können. Vom XV. Kapitel an schnürt er die Gedanken in umfängliche, kräftige Büschel zusammen und läßt den Eindruck des einigermaßen Zerfaserten, der vorher an einigen Stellen fühlbar wird, nicht wieder aufkommen.

Ein gut Teil Berechnung ist auch die Auslese der Gegner. Lessing geht an den namenlosen und halbberühmten Archäologen seiner Zeit vorbei und fordert nur die gefeiertsten heraus, den ersten der Deutschen,

den erſten der Franzoſen, den erſten der Engländer. Dabei iſt ſeine Poſition inſofern die günſtigere, als er die Altertumsforſcher, deren Stärke naturgemäß überwiegend in hiſtoriſcher Kunde und Betrachtung wurzelt, in äſthetiſchen Dingen examiniert und ihre gelegentlichen kunſtrichterlichen Gebrechen aufs Strengſte rügt, ohne ihre übrigen Leiſtungen auch nur annähernd nach Gebühr zu würdigen. Wenigſtens mit Spence und Caylus ſpringt er in dieſer Weiſe um, ſo daß nun der Franzoſe, zweifelsohne ein ſehr verdienter Gelehrter und nicht gewöhnlicher Geiſt, in der Vorſtellung der gebildeten Deutſchen, die ihn nur aus dem Laokoon kennen, eine armſelige, ſeinen wirklichen Verdienſten unangemeſſene Figur macht, über die langeher jeder Gymnaſiaſt die Naſe rümpft.

Hinter dieſer Einſeitigkeit ſteckt neben dem patriotiſchen Überwillen gegen die anmaßende Geiſteshegemonie der Welſchen auch ein künſtleriſches Prinzip: der Träger einer falſchen Lehre ſoll von vornherein von oben herab behandelt und degradiert werden. Und wenn nicht ein künſtleriſches Prinzip, ſo waltet hier die Leidenſchaft der echten Künſtlerſeele, die zwar über das an anderen begangene Unrecht zu Ehrenrettungen aufflammt, ſelber jedoch mit den Widerſachern und Widerparten nicht zum Glimpflichſten fährt.

Der Äſthetiker Winckelmann bietet wenig Blößen. So wirft Leſſing dem Archäologen den Fehdehand-

schuh hin. Er hat in diesem Kampf sich nicht eben mit Ruhm bedeckt. Ich wenigstens wünschte außer der üblen an seinem Vetter Mylius verübten Totengräberei nichts so gern aus seinen Schriften weg wie die letzten Kapitel des Laokoon.

Eine der Künste und Feinheiten im Buche beziehe ich auf Winckelmann und sein Verhältnis zu Lessing. Dieser spielt im IX. Kapitel den kunstsinnigen Dilettanten gegen den gelehrten Archäologen, den Ästheten gegen den im Stoffe versinkenden Historiker aus. „Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig miteinander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß dieses oder jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht; so wird dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich, als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zum großen Ärgernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden."

Diese Auslassungen beabsichtigen, den Chor der zünftigen Archäologen zu geschweigen, denen es mög-

licherweiſe einfiel, Leſſing den Meiſterbrief abzuverlangen. Auch gegen Winckelmann wollte er ſich damit decken, der, unerreicht an Kenntnis ſelbſtbeſichtigter Denkmäler und an dämoniſcher Intuition, leicht ſich aufs hohe Roß ſetzte und diejenigen abkanzelte, die ſich in den Bezirk getrauten, worin er als Meiſter und Muſter gebot.

IX

Orientierende Hinweiſe auf das Kommende, zuſammenfaſſende Rückblicke, kräftige Betonung des Gedankenganges und entſchiedene Beleuchtung der einzelnen Wegſtrecken und Etappen erzielen den Eindruck der Sorgfalt, leicht aber auch den des Schulmäßigen und peinlicher Mühſal. Sie ſind unkünſtleriſch. Sie vereiteln die leiſen Überraſchungen und die erfriſchenden Lichter der Induktion. Darum hat Leſſing die logiſchen Verkettungen im Laokoon meiſtens nur ſchwach markiert und namentlich an den Kapiteleingängen ſelten Wegweiſer aufgeſtellt.

Aus dem nämlichen Grunde ſetzte er in den ganzen Laokoon ſozuſagen kein für das Auge unterſtrichenes, d. h. geſperrt gedrucktes Wort; nur im Anfang des II. Kapitels ſtehen vier, wovon zwei einem Zitat angehören. Unterſtreichungen ſind lehrhaft, nicht künſtleriſch. Im Entwurf A2 dagegen ſind die hervorſtechenden Begriffe überall unterſtrichen.

Man empfand früh den Anreiz, auf beſonderem Blatte Leſſings leichte Linien nachzuziehen und zu verdicken, anſcheinend undeutliche Übergänge zu verſtärken. So ſchon Chriſtian Garve in ſeiner mit Herders faſt gleichzeitigen Beſprechung des Laokoon*).

*) Abgedruckt bei Blümner, Leſſings Laokoon², 1880, S. 683 ff.

Seine Aufdröselung der logischen Verknüpfungen ist mustergültig. Aber sie beweist, daß man ein Werk meisterlich analysieren und dennoch seine künstlerischen Qualitäten übersehen kann. Sie beweist, daß die logischen Zusammenhänge des Laokoon erkennen noch nicht heißt, seine künstlerischen Tugenden erkennen. Sie ist ein Beleg dafür, wie schwer der bloße Logiker einem Kunstwerk beikommt. Künstlerisch zu denken ist eben selten seines Amtes.

Logik und Folgerichtigkeit setzen wir bei jeder Arbeit eines vernünftigen Menschen als selbstverständlich oder doch als das gewöhnliche voraus. Bloß weil sie logisch ist, ist eine solche Arbeit noch kein Kunstwerk. Auch die ungezählten Arbeiten sind es nicht, die — man denke z. B. an die juristische Literatur — dem Laokoon logisch nicht nur ebenbürtig sind, sondern, wenigstens für den ersten Blick, weit durchsichtigere Struktur, Fugungen, Bindungen, Übergänge besitzen.

Garve sagt: „Keine Werke sind so fähig, uns über die Art der Operationen der menschlichen Seele aufzuklären als die, wo uns nicht die Ideen, nachdem sie hervorgebracht und in ein gewisses vollständig scheinendes Gebäude geordnet worden, bloß gezeigt werden, sondern wo wir sie selbst hervorbringen sehen. Fast jeder Mensch, der selbst denkt, muß eine Erfahrung bei sich gemacht haben, die, wie mich deucht, auch die Werke unseres Verfassers bestätigen.

Es gibt eine gewisse Veränderlichkeit der Meinungen, eine Art von Widersprüchen, deren nur ein solcher Kopf fähig ist. Wenn man das Vergnügen zu denken einmal genossen hat, wenn man im stande ist, es sich zu verschaffen, so ist man immer bereitwilliger, eine neue Reihe von Reflexionen anzufangen, als sich seiner alten wieder zu erinnern. Ohne daran zu denken, wo uns diese Reihe hinführen könnte, überlassen wir uns bloß dem Hange und der Beugung, die unsere Ideen nahmen. Kommen wir an demselben Ziel an, wo wir ehemals auf einem anderen Wege, von einer anderen Seite hintrafen: gut, wir freuen uns, unsere ehemaligen Meinungen als alte Freunde unvermutet wieder zu finden und empfangen sie mit desto brünstigerer Zuneigung. — Aber wir suchen sie nicht auf, wir sind nicht zum voraus schon vorbereitet, keine anderen Ideen aufzunehmen, als die sich zu denselben passen, wir sind nicht unzufrieden, wenn wir die Wahrheit in einer anderen Gestalt wieder treffen, als in der sie sich uns ehemals darbot. Um auf dem Wege des Raisonnements gleichförmig fortzugehen, ist notwendig, sich schon das Ziel, wo man hindenkt, vorgesteckt zu haben; es immer im Gesicht zu behalten und seine ganzen Ideen dahin zu lenken, wo sie am Ende eintreffen sollen. Aber eben das ist der Weg, sich ewig in einen engen Kreis von Begriffen einzuschließen, sich aller Mittel, Vorurteile abzulegen oder neue Wahrheiten zu entdecken, zu benehmen und Irr-

tümer zu verewigen, die ſonſt nur Einfälle geweſen wären. — So wie die Übereinſtimmung in den Meinungen mehrerer Perſonen beinah ſobald wegfällt, als dieſe mehreren Perſonen nicht bloß nachſprechen, ſondern wirklich denken, ſo iſt gemeiniglich dieſe völlige Übereinſtimmung mit ſich ſelbſt nur alsdann möglich, wenn man über jede Sache nur einmal denkt und einmal gemachte oder angenommene Grundſätze ewig zu dem Maße aller ſeiner künftigen Einſichten und Urteile macht.

Dieſer freie, ungehinderte, zügelloſe Lauf der Meditation, dieſe mehr auf Geratewohl als zu einem beſonderen Entwurf angefangene Unterſuchung, dieſe Entwicklung der Ideen durch ihre natürliche Fortſchreitung ohne vorher beſtimmten Endzweck, dieſe Erweiterung des Plans mit jeder Stufe der Entwicklung: mit einem Worte, dieſe vor den Augen des Leſers ſelbſt angeſtellte Unterſuchung, die iſt der Charakter beinahe aller Leſſingſcher Werke und auch dieſes insbeſondere. Wenn ſich in einem reichen Kopfe aus der Menge von Vorſtellungen, die in demſelben ſchlummert, eine hervorhebt, ſo wirft ſie auf einmal einen Glanz auf eine ganze Reihe anderer, die er alsdann erſt gewahr wird. Von dieſer Entdeckung gereizt und durch das Vergnügen des Arbeitens ſelbſt, mehr als durch irgend eine Belohnung der vollendeten Arbeit ſelbſt, angetrieben, bringt er die Begriffe ſo nacheinander zur Klarheit, wie eine zuerſt auf die andere ihr Licht fallen ließ. Sein Buch wird eine

Erzählung seiner eigenen Veränderungen. — Aus diesem Gesichtspunkt betrachtet, wird für den Leser, der auch die Operation kennt, die hier vorgeht, der selbst zuweilen die Versuche macht, die er hier ausgeführt sieht, für den wird das Buch wichtiger sein als ein ausgearbeitetes, ganz vollendetes Werk von längst gesammelten Ideen. Nicht der Nutzen der Sachen, selbst nicht die Richtigkeit der Begriffe, sondern die Kraft der Seele, mit der sie hervorgebracht werden, wird ihn für den Schriftsteller einnehmen; er findet in ihm ein Muster seines Nachdenkens, wenn er auch keine Prinzipia zu demselben finden sollte."

Schlagend ist hier der Eindruck der Induktion und insbesondere der von Lessing gehandhabten Induktion getroffen. Aber merkwürdig: der Popularphilosoph, der als ein Liebhaber planer und überlegter Konstruktion Lessings scharfgegliederten Aufbau bewundert, er hält die Arbeiten des großen Zeitgenossen und auch den Laokoon für eine Art von Improvisation. Die Ideen, denkt er, strömen ihm rasch und in Fülle zu; er hat eigentlich nicht viel anderes zu tun, als sie in der glücklichen Folge, in welcher sie sich einfinden, zu Papier zu bringen, allerdings in einem vollendeten Stil. Er stellt sich Lessings Arbeitsweise als eine Reihe vergnüglicher Entdeckungen vor: „Wenn sich in einem reichen Kopfe aus der Menge von Vorstellungen, die in demselben schlummert, eine hervorhebt, so wirft sie auf ein-

mal einen Glanz auf eine ganze Reihe anderer, die er alsdann erſt gewahr wird. Von dieſer Entdeckung gereizt und durch das Vergnügen des Arbeitens ſelbſt mehr als durch irgend eine Belohnung der vollendeten Arbeit ſelbſt angetrieben, bringt er die Begriffe ſo nach einander zur Klarheit, wie eine zuerſt auf die andere ihr Licht fallen ließ." Dementſprechend faßt er den Laokoon auf als eine „mehr auf Geratewohl als nach einem beſonderen Entwurf angefangene Unterſuchung" und nimmt an, Leſſing habe ſeine Ideen „ohne vorher beſtimmten Endzweck durch ihre natürliche Fortſchreitung" entwickelt. In ſeiner Auffaſſung beirrt ihn auch nicht die Unmenge des von Leſſing verwerteten und in den Laokoon hineinverarbeiteten Materials, obgleich ihn doch die kürzeſte Überlegung hätte ſtutzig machen und ihm die Augen hätte öffnen müſſen darüber, daß nur die ſorgfältigſte Raumberechnung und ein vielfaches Übergehen des ſchon vorhandenen Gefüges ein ſolches Verfahren ermöglicht. Er kann ſich's nur ſo erklären: das berückende, bergbrunnhaft ſchießende und immerfort die blankſten Wellen ſchlagende Leben kann nur Urſprüngliches ſein, Eingebung, erſter Wurf, nicht aber Berechnung, Abzweckung, Kunſt. Er ſtellt ſich vor: „Leſſings Denkprozeſſe vollziehen ſich anders als die der übrigen Menſchen. Er beſitzt einen freien, ungehinderten, zügelloſen Lauf der Meditation, den andere nicht haben".

Garve hat recht, soweit er den durch Lessings Darstellung erzielten Effekt schildert. Doch wie diese Darstellung zu stande kam, das sieht er nicht, ahnt er nicht.

Alle logischen Köpfe wickeln die Denkfunktionen in gleicher Weise ab, vorausgesetzt, daß das Denkobjekt ihrer Begabung angemessen ist. Der Unterschied liegt lediglich in Tempo, Intensität und Ausdauer. Und dieser Unterschied ist nicht immer ein Gradmesser des Talentes. Manche unproduktive Leute klettern mit verblüffender Behendigkeit an den logischen Turngeräten auf und ab, während zuweilen just solche, die Eigenes aus sich herauszufördern haben, nur mühsam und nach wiederholten Anläufen vom Fleck und ans Ziel kommen.

Lessings Denkprozesse spielten sich ab wie die anderer Menschen. Die Heerscharen seiner Ideen sind ihm nicht in der lichten Folge erschienen, in der er sie an uns vorüberziehen läßt. Nicht von ungefähr weist er nachdrücklich und mehrmals darauf hin, daß er reiflich und wiederholt über eine Sache nachgedacht habe. Nicht vor Vertrauten bekennt er das, sondern vor der Öffentlichkeit. Er sagt im zweiten Anti-Goeze: „Mein Stil spielt mit der Materie oft um so mutwilliger, je mehr ich erst durch kaltes Nachdenken derselben mächtig zu werden gesucht habe". Er gesteht sein Mißtrauen gegen seine ersten Gedanken: „Und wenn ich sie auch schon nicht für Eingebungen

des böſen Feindes halte, ſo denke ich doch immer, daß die erſten Gedanken die erſten ſind und daß das beſte auch nicht einmal in allen Suppen obenauf zu ſchwimmen pflegt. Meine erſten Gedanken ſind gewiß kein Haar beſſer als jedermanns erſte Gedanken, und mit jedermanns Gedanken bleibt man am klügſten zu Hauſe".

Man darf hinzufügen: wie oft hat er geirrt! wie viel Übereiltes, Schiefes, Unhaltbares ſteht allein im Laokoon!

Er beſaß eben nicht nur den Mut, er beſaß die Verwegenheit des Irrtums.

Es iſt zweierlei, einen Stoff denkend zu bewältigen oder das Gedachte zu formulieren. Hier ſetzen die eminenten Unterſchiede der Begabung ein. Es gibt geſcheite Menſchen, denen es ſchwer fällt oder gar verſagt bleibt, eine Gedankenfolge faßlich zu entwickeln, während andere, vielleicht weniger urſprüngliche, das mit Leichtigkeit vollbringen.

Es mögen Schriftſteller den einzelnen Gedanken ſubtiler ausſchleifen und fazettieren als Leſſing. Im Auseinanderfalten, Entwickeln, Weiterführen hat er ſeinesgleichen nicht.

Man pflegt dieſe Gabe als einen Ausfluß ſeines dramatiſchen Vermögens anzuſprechen. Mit Unrecht. Schiller z. B., der kräftigere Dramatiker und größere Philoſoph, beſitzt davon kaum mehr als hundert andere. Vielmehr handelt es ſich hier um eine eigen-

artige und einzigartige Fähigkeit, den Stoff zu organiſieren.

Nicht nur im Laokoon, wo es die Zeugniſſe erhärten, ſchichtet Leſſing die einzelnen Teile der Materie keineswegs in der Reihenfolge auf, wie er ſich ihrer bemeiſtert hat. So wie er ſich den Anſchein gibt zu denken, ſo denkt man nicht, kann es nicht, denkt auch er nicht. Allein man wünſcht ſo zu denken, weil es auf dieſe Art mühelos und ſicher von ſtatten ginge.

Leſſing der Künſtler, Leſſing der Darſteller weiß die Mühſale des Denkens, die er mit den übrigen Sterblichen gemein hat, vollkommen zu verbergen und den Weg ſo leicht, ſo überſichtlich, ſo angenehm zu geſtalten, daß jeder ans Ziel zu gelangen glaubt, der ſich ſeiner Führung anvertraut. Das iſt Täuſchung. Aber, wie er ſagt, dieſe Täuſchung gefällt. Es iſt Kunſt.

Es ſcheint leicht, ihn nachzuahmen, und weiter dabei nichts vonnöten, als ſich frei und natürlich zu geben. Tatſächlich gehört es zum ſchwierigſten, wenn nicht zum unmöglichen. Gerade ſeine Nachahmung erhält ſofort einen Zug des Gezierten und Gequälten. Gelehrte ahmen ihn nach und fühlen nicht, daß ſie es einem großen Künſtler nachzutun ſtreben. Sein Verfahren entſpringt dem unſtillbaren Kunſtbedürfnis einer genialen und ſehr verſatilen Natur, der alle Deduktion als etwas Unkünſtleriſches ein Greuel iſt und die nach Möglichkeit und in einem Grade wie

kein zweiter auch in wissenschaftlichen Arbeiten von diesem Kunsttrieb bestimmt wird.

Obgleich auf mehr als einem Felde der Gelehrsamkeit von Erfolg gekrönt, hat Lessing es abgelehnt, ein Gelehrter zu heißen. Er schrieb einmal, er habe nie die Absicht gehabt, gelehrt zu werden, er möchte kein Gelehrter sein und wenn er es im Traum sein könnte*). Aber ein Künstler wollte er allezeit sein. Hat er's nicht gesagt, so hat er's doch bewiesen.

Wenn die Laokoonentwürfe zeigen, daß Lessing seine Gedanken nicht anders erbeutete und einheimste als andere, so zeigt das fertige Buch, daß er ihnen eine Form zu verleihen wußte, die ihnen kein zweiter zu verleihen im stande gewesen wäre. Und es zeigt auch, daß er nicht verschmähte, Formvollendung bei den westlichen Nachbarn zu lernen, und daß er daselbst vor die rechte Schmiede ging.

*) Hempel XIX, 626.

X

Bekanntlich wandelte Leſſing die Laune an, ſeinen Laokoon ins Franzöſiſche zu überſetzen, vermutlich bald nach dem Erſcheinen des Buches. Die Übertragung gedieh nicht über die Vorrede hinaus. Sie mußte in den Anfängen ſtecken bleiben oder mißlingen, ſelbſt wenn er etwas mehr Franzöſiſch gekonnt hätte. Untadeliges Engliſch mag dem Deutſchen nicht ſelten möglich ſein, einwandfreies feines Franzöſiſch ſehr vereinzelt oder nie. Die Behauptung »Je vais le rediger de nouveau et d'en donner la suite en François, cette langue m'etant dans ces matieres tout au moins aussi familière que l'autre«, und ein Blick auf die Germanismen der Vorrede würden einem Franzoſen ein Lächeln abnötigen.

Leſſing begründet ſeinen Überſetzungsverſuch folgendermaßen: »La langue allemande, quoique elle ne lui*) cede en rien étant manié comme il faut, est pourtant encore à former, creer meme, pour plusieurs genres de composition, dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque même de n'y reussir pas au gout de ses

*) Nämlich dem Franzöſiſchen.

compatriots? Voila la langue françoise deja toute crée, toute formée: risquons donc le paquet«.

Ich bringe nicht genügend Glauben auf, diese Begründung ernst zu nehmen. Ein Schriftsteller, der es im Gegensatze zu den Gelehrten seines Vaterlandes geflissentlich darauf anlegt, die schulmäßige Terminologie zu meiden, der seiner Literatur ein Meisterstück eleganter und natürlicher Abhandlung schenkt, er sollte dieses sein Werk in einer allerdings kultiviertern und geglättetern Nachbarsprache wiedergeben wollen, um besten Falles an ein paar Stellen sich einiger geschmeidigerer Fachausdrücke bedienen zu können?

Ein anderer Grund leitete ihn, und diesen Grund verraten seine Worte unzweideutig: »Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque meme de n'y reussir pas au gout de ses compatriots?« Seine Landsleute hielten sich nur an den Inhalt, den Stil wußten sie zur Not zu schätzen, die Kunstform blieb ihnen verschlossen. Er dachte also daran, den Franzosen unter die Augen zu kommen. Dort, glaubte er, war er gewiß, mit seinen Kostbarkeiten an Kenner zu geraten.

Ohne Lessings enge Berührung mit gewissen Erzeugnissen der französischen Literatur seiner Zeit bleibt die Kunstform des Laokoon undenkbar. Insbesondere die Einflüsse Diderots sind längst bemerkt und erörtert worden. Hat doch Lessing selbst noch in seinem Todesjahr öffentlich bekannt, „sein Geschmack würde ohne

Diderots Muster und Lehren eine ganz andere Richtung bekommen haben*)."

Nur vergaß man über den fruchtbaren Anregungen, die der Dramatiker, über der Klärung und dem Ideenzuwachs, die der Ästhetiker Lessing durch den Franzosen empfing, die Einflüsse auf Komposition und Haltung seiner Abhandlungen, namentlich des Laokoon, ins Auge zu fassen.

Voll delikaten, prickelnden Kunstgefühls bis in die äußersten Fingerspitzen, vielseitig, originell und in seltener Weise die Vorzüge des Kunstrichters mit denen des aparten Stilisten und Stoffordners vereinend, hat Diderot den wissenschaftlichen Essay zur raffinierten Kunstform gesteigert und auf eine vorher kaum erreichte Höhe getrieben. Er streift alles ab, was nach Arbeit, Mühsal, Beschwerde aussieht, und erstrebt mit jeglichem Mittel den Eindruck des Zufälligen, Freien, Augenblicklichen, der Plauderei, der Improvisation. Einmal, in seinem Meisterstück, im „Taubstummenbrief", schien ihm das so trefflich geraten, daß er sich eines Hinweises darauf nicht enthalten

*) „Das Theater des Herrn Diderot. Aus dem Französischen übersetzt von G. E. Lessing." Zweite verbesserte Ausgabe. Berlin 1781. (Richtiger würde man sagen: „in seinem letzten Lebensjahr". Denn das Buch wird vordatiert und die Vorrede Lessings schon 1780 geschrieben sein; er meldet den 25. Februar 1780 seinem Bruder Karl, er habe sich zu einer Vorrede bereden lassen, „zu welcher ich den Stoff leicht aus meiner Dramaturgie nehmen kann".

konnte oder mochte, sei es daß er für nötig hielt, seine Landsleute auf die Fährten seiner Feinheiten zu bringen, sei es daß ihn gelüstete, sich in den überwundenen Schwierigkeiten zu spiegeln. Am Schlusse nämlich der Arbeit bot er eine Art Resümee, eine sorgfältige Aufreihung der behandelten Punkte, und ließ unmißverständlich durchblicken, daß keiner seiner formellen Vorzüge Zufall, daß vielmehr alles Fasson und Rechnung sei.

Zuweilen kokettiert er mit seiner eleganten Leichtigkeit und sucht den Leser hinters Licht zu führen: Mais je m'écarte toujours. — Et toujours des écarts! — Si je vous arrête encore un moment à la sortie du labyrinthe où je vous ai promené, c'est pour vous en rappeller en peu de mots les détours. — Quant à la multitude des objets sur lesquels je me plais à voltiger, sachez et apprenez à ceux qui vous conseillent, que ce n'est point un défaut dans une lettre, où l'on est censé converser librement, et où le dernier mot d'une phrase est une transition suffisante.

Der zuletzt angeführte Satz steht in einem an den Verleger gerichteten Schreiben, das die Stelle eines Vorwortes zum Taubstummenbrief versieht. Er leuchtete dem jungen Lessing dermaßen ein, daß er ihn unter seiner eigenen Flagge segeln ließ, als er 1751 im „Neuesten aus dem Reiche des Witzes" Diderots Büchlein lobend und ausführlich besprach. „Diderot schweift überall aus, er springt von einem

auf das andere, und das letzte Wort einer Periode ist ihm ein hinlänglicher Übergang."

An Diderot gefällt also Lessing oder es fällt ihm doch auf die anscheinend lose Disposition, die ungebunden springende Schreibart und die Abneigung gegen die Konjunktionen. Das sind lauter Besonderheiten, die er selbst damals schon und später suchte und übte. Seit der Mitte des Jahrhunderts begann der Franzose in jedem Sinne auf die Darstellung des jungen Berliner Literaten zu wirken, und diese Einflüsse erstrecken sich bis zum Laokoon. Er öffnete ihm die Augen darüber, daß eine Abhandlung ein Kunstwerk sein kann und soll. Er händigte ihm Muster induktiver Entwicklung und durchsichtiger Gliederung ein. Er steckte ihm ein Licht auf, wie man, dem Scheine nach von beliebiger Stelle aufbrechend und trotz vermeintlicher Umwege leichten und sichern Schrittes auf sein Ziel losmarschiert. Er zeigte ihm, daß man in solchen Arbeiten nicht minder, natürlich nach Maßgabe der Stoffunterschiede, als in dramatischen Spannung hervorzurufen, Steigerung zu erzeugen, Hemmungen einzuschieben, Höhenpunkte zu erreichen vermag.

Lessing wurde der Fortsetzer und zugleich der Überbieter des großen Essayisten. Er ist sein bedeutendster Schüler. Er überragt den Lehrer an künstlerischer Kraft, an männlicher Energie und Treffsicherheit des Denkens, an Temperament, an Größe und Geschlossen-

heit der Persönlichkeit. Dafür hat Diderot voraus den angeborenen leidenschaftlichen Hang zum Kunstgenuß, das witternde, vibrierende, augenblicklich frappierte, allem Neuen offene Organ des Ästheten, wie alte Kultur und artistische Liebhabereien und Zirkel einer Weltstadt es ausbilden, und schließlich die enge Fühlung mit der lebenden Malerei und die unschätzbaren Eindrücke wertvoller Sammlungen und anregender Ausstellungen.

Zu schweigen von der gedankenmäßigen Förderung*), der Laokoon hätte seine formale Ausbildung ohne Diderot kaum erlangt. Dieser bot, wenn auch nicht allein unter den Franzosen, so doch vorwiegend die Muster, die in Deutschland nicht zu finden waren.

So wenig wie eine andere Kunst macht die der Abhandlung einen Sprung.

Lessing zog die von Diderot eroberten Mittel und Hilfen zu nutze, ohne seiner eigenwilligen Selbst-

*) Es ließe sich in dieser Hinsicht wohl noch verschiedenes ernieren. Ich merke zwei Kleinigkeiten an. Im „Taubstummenbrief" spricht Diderot von der Unübersetzbarkeit des Homerischen ἔκλαγξαν δ'ἄρ' ὀϊστοί: Lessing, die nämliche Stelle bei Homer zitierend, sagt im XIII. Kapitel: „Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mithören lassen, in eine andere Sprache zu übertragen." A. a. O. findet sich auch der von Lessing im Laokoon verwertete und ausgeführte Gedanke, daß die Alten in ihrem Empfinden natürlicher waren als die Modernen: »Les Grecs, les Latins qui ne conoissoient guères cette fausse délicatesse.«

herrlichkeit das geringste zu vergeben. Man kann nicht ohne Gewaltsamkeit behaupten: dies oder jenes geht auf Diderot zurück. Aber man darf sagen: Diderots Verfahren und Bautechnik bildet eine Voraussetzung für diejenige des Laokoon. Und von keinem anderen als von Diderot hat's Lessing, wenn er nachdrücklich hervorkehrt, sein Laokoon sei eine Art Improvisation, „mehr eine Folge zufällig entstandener Aufsätze als ein Buch", und wenn er sich ausdrückt: „Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt". — „Doch ich gerate aus meinem Wege." — „Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat." — „Des Herrn Winckelmanns Geschichte des Altertums ist erschienen, ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben."

In einer Einzelheit hat Diderots Feder sehr wahrnehmbar abgeschattet. Nur ist der Schatten auf dem Papier Lessings etwas derber geworden als der elegante Pariser Kiel.

Im Bewußtsein der Überlegenheit ritzt Diderot im „Taubstummenbrief" seinen Nebenbuhler Batteux mit der feingespitzten Klinge gallischer Bosheit. »S'il est arrivé à mes idées d'être voisines des vôtres, c'est comme au lierre à qu'il arrive quelques fois de mêler sa feuille à celle du chêne«; und später: »Au reste j'ébauche ici ce qu'une main plus habile

peut achever. Je ne doute point que l'on ne trouvât dans nos peintres, nos poëtes et nos musiciens des exemples et plus analogues encore les uns aux autres et plus frappants du sujet même que j'ai choisi: mois je vous laisse le soin de les chercher et d'en faire usage, à vous, monsieur, qui devez être peintre, poëte, philosophe et musicien; car vous n'auriez pas tenté de réduire les beaux arts à un même principe, s'ils ne vous étoient pas tous à peu près également connus.«

Die Schlußwendung iſt gemünzt auf den »traité des beaux arts, reduits à un même principe«. Er hatte Batteux um die Halbjahrhundertwende auf den vornehmſten Kunſtrichterſitz Frankreichs verholfen — ſehr zum Ärger Diderots. Dem originellen Dichter, dem geiſtvollen, auch in der Technik der Muſik und namentlich der bildenden Künſte nicht unerfahrenen Kenner war der blutleere Philoſoph zuwider, der ohne eigentlichen Blick und ohne Einfühlung in die Kunſt ſeine ſcholaſtiſche Zwingburg aufführte.

Noch tiefer gähnte naturgemäß die Kluft zwiſchen Leſſing und Baumgarten. Dieſer hatte zwar die Äſthetik zu einem ſelbſtändigen Fürſtentum im Reich der Philoſophie erhoben, aber er hatte, jeglichen Kunſtgefühls bar und ahnungslos in Dingen der Technik, die Kunſtprobleme nur begrifflich zu erkunden geſtrebt, hatte aus Mangel an Anſchauungsvermögen die bildende Kunſt ganz außer acht

gelassen und dazu einen hinterwäldlerischen Stil geschrieben, der neben der gewählten und durchsichtigen Darstellung des Batteux übel abstach. Gegen Baumgarten, obgleich er bereits tot war, als die Grundlinien des Laokoon gezogen wurden, macht Lessing Front, wie Diderot gegen Batteux. Er wollte sich in dem Augenblick, wo er mit einem geschlossenen ästhetischen Werk hervortrat, ein kurzes entscheidendes Urteil über den Heiligen der Schulästhetiker, der so ganz sein innerer Widerpart war, nicht versagen. Er erhebt gegen Baumgarten den nämlichen Vorwurf wie Diderot gegen Batteux: unfähig, von Beobachtung und Technik auszugehen, wirtschaftet Baumgarten mit der aprioristischen Methode und schreibt über Kunstprodukte, die er gar nicht oder wenigstens nicht aus erster Hand kennt. Selbst im verhüllten Spott sucht es Lessing seinem Vorbild nachzutun, ohne freilich dessen Feinheit zu erreichen: „Baumgarten bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Ästhetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken".

Wie Diderot bezeichnete sich Lessing im Laokoon als einen Spaziergänger, er nahm die Miene eines Causeurs, eines Improvisators an. Aber er tat noch einen wesentlichen Schritt weiter: er nannte seine Arbeit „mehr unordentliche Kollektanea zu einem Buche

als ein Buch". Hier blieb er auffallend hinter der Eleganz und Grazie seines Musters zurück. Er fand die leichte Ironie nicht, die, sofern er nicht schweigen wollte, seinen Absichten entsprochen hätte. Sie widerstrebte seinem Huttengeist. Er schlug die blankste Klinge des Jahrhunderts, doch das Fleurett war seine Sache nie.

Eine solche Selbstherabsetzung, von einem hervorragenden Schriftsteller vollzogen, nicht etwa überm Becher oder unter vier Augen, sondern mit allem Vorbedacht vor der Lesewelt, wird man kaum wieder auftreiben. Freilich entsprang sie auch einer seltsamen und einzigen Situation: Der Laokoon war in Deutschland die erste gelehrte Abhandlung in Kunstform. Und zwar geriet dieser erste Wurf gleich so, daß ihm kein ebenbürtiger nachgeworfen wurde.

Das war ein Literaturereignis ersten Ranges. Für wen? Zunächst ausschließlich für den Autor selbst, der alle Kraft an diese Tat gesetzt hatte. Da traf es Diderot meistens glücklicher: er trat in einen Reigen ästhetisch empfänglicher und stilistisch ausexerzierter Prosaisten, und die von hundert Kerzen erhellten Spiegel der Pariser Salons warfen das unmerklichste Verziehen seiner Lippen, das leiseste Aufleuchten seiner Augen zurück. Wie eine fremde Wunderfrucht dagegen fiel der Laokoon den deutschen Zünftigen auf den Gildetisch: sie kratzten an seiner Schale, drangen nicht auf den Kern und waren blind für die Form.

Leſſing ſah das voraus. Aber was ſollte er tun unter ſo bewandten Umſtänden? Der Künſtler iſt ſchon verloren, wenn er ſagen muß: „Hier biete ich ein Kunſtwerk!“ Das ſollte eben das Publikum wenn nicht erkennen, ſo doch empfinden.

Ganz ſchweigſam, ohne jede Gebärde ſich neben ſein Werk zu ſetzen und den Dingen ihren Lauf zu laſſen, das brachte er nicht über ſich. So griff er zur Ironie und vergriff ſich. Er hat dadurch ſelbſt Köpfe wie Herder und Garve irregeleitet. Den ungewöhnlichen Geiſt, den einzigartigen Stil erkannten ſie bewundernd. Die Kunſtform ſahen ſie nicht, zum Teil deswegen nicht, weil er es ihnen wehrte.

XI

Und heute?

Unſere Zeit dringt auf die Ergründung genetiſcher Vorgänge, und dieſer Drang hat längſt auch die Hiſtoriker aller Künſte erfaßt. Man iſt hinter Entwürfen, Skizzen, verworfenen Faſſungen und Varianten her. Kein Tag verſtreicht, ohne daß nicht da oder dort aus einem papierenen Berge ein Nibelungenhörtchen zu Tage geſchleppt wird. Mit Zeichnungen und Kartons treten wir vor Bilder alter und neuer Maler, wir blättern in den Notizbüchern der Tondichter und durchſtöbern die Hefte der Poeten.

Man kann indeſſen einem lange und mit Vergnügen beim Schaffen zuſehen und dennoch ſeine Arbeit zu würdigen nicht im ſtande ſein. Man kann die Entwicklung einer Schöpfung auf Schritt und Tritt verfolgen und dennoch ihre Technik nicht kennen und nicht begreifen. Man kann vom vollendeten Werke einen tiefen und anhaltenden Eindruck empfangen und trotzdem die Urſachen dieſer Wirkung nicht oder nur teilweiſe erfaſſen.

Das trifft bei keinem Hauptwerk der deutſchen Literatur mehr zu als beim Laokoon. Es erklärt ſich aus ſeiner Sonderſtellung und aus der Tatſache, daß

künstlerische Qualitäten gewöhnlich das letzte sind, was man an gelehrten Werken sucht. Das Entscheidende aber scheint der faszinierende Schein zu sein, den Lessing darüber breitete, der Schein des mühelos Gewachsen- und Gewordenseins. Er veranlaßte, auf wenig Kunstmühe zu schließen, wo man im Gegenteil auf sehr viel hätte schließen sollen. Er veranlaßte, Improvisation anzunehmen, wo man unermüdliche und ausgerechnete Überlegung hätte annehmen sollen.

Von Theodor Storm wird berichtet, er habe, was wir übrigens auch von anderen Dichtern sattsam wissen, ein Gedicht, wenn es vom langen Feilen und Polieren zu glatt geworden war, mit der Rauhfeile wieder aufgerissen.

Also: ein korrektes und untadeliges Gedicht — und das gilt von jedem Kunstwerk — verursacht unter Umständen weniger Mühe als ein anscheinend leichthin zu stande gekommenes. Das Stadium der Improvisation, d. h. der anscheinenden Improvisation, ist das letzte und darum das höchste; das der korrekten Tadellosigkeit bestenfalls das vorletzte.

Ganz im Sinne Storms hat Lessing gearbeitet. Es bildet seinen leuchtendsten Triumph, daß er jegliche Anstrengung zu verbergen, die meisten Abzweckungen zu verdecken verstand und heute noch in den Pappelalleen und den Säulengängen der Literaturgeschichten als der unbekümmerte Spaziergänger

empfangen wird, als welchen er sich selbst bezeichnete.

Diesen Schein zu erwecken, war sein Zweck und seine Aufgabe. Die unsere sollte sein, hinter seine Maske zu blicken und zu ergründen, wie sauer er sich's erst werden ließ, um als der leichtfüßige Spaziergänger daherschlendern zu können.

Man könnte allenfalls einwenden: „Zahlreiche Gedichte höchsten Wertes sind die raschen Eingebungen glücklicher Stunden. Selbst umfänglichere Werke sind innerhalb unglaublich kurzer Zeit entstanden. Dürfte daher nicht manches im Gefüge des Laokoon, was man als Ergebnis bedachtsamen und gewissenhaften Fleißes erklärt, lediglich die Frucht jener dem Genie eigenen divinatorischen Sicherheit, dürfte es nicht mehr zufällig als bewußt sein?"

Darauf ließe sich etwa entgegnen: Es steht fest, daß gewisse Mühen und Arbeiten auch dem Größten nicht erspart bleiben. Welche Vorarbeiten haben sich Schiller und Grillparzer für ihre dramatischen Werke auferlegt! Es nehme doch jemand den Laokoon zur Hand und verzeichne sämtliche Zitate aus Dichtern und Gelehrten, jede Erwähnung eines Kunstwerkes aus alter oder neuer Zeit, jede bibliographische Notiz u. s. w., jede Einzelheit auf ein besonderes Blatt! Dann erwäge er den Zeitaufwand, den die Unterbringung dieses reichen Materials, die Einordnung aller dieser Einzelheiten verlangte! Vielleicht

gewahrt er hierauf, daß die Einlagerung und Verwendung ſo vieler Stücke und Beſtandteile eine Tektonik vorausſetzt, die nur auf Grund genaueſter Riſſe und Detailpläne zu leiſten war. Schon dieſe Erwägung allein, ganz abgeſehen von den erhaltenen Entwürfen, führt zur Annahme, daß die letzte Faſſung an und für ſich eine ſchwere Arbeit bedeutete.

Künſtleriſch wie der Aufbau iſt die Auszier des Laokoon. Sie fängt gleich mit dem Titel an, der, worauf Erich Schmidt hinweiſt, in jenen Zeitläuften langſchleppiger Überſchriften der gelehrten Bücher eine ordentliche Seltenheit darſtellt. Die Künſtlerhand verrät auch der ſtete, jede Monotonie verhindernde Wechſel von Angriff, Widerlegung, Behauptung, Demonſtration, Erörterung, Folgerung.

Einmal nur wird's ein wenig eintönig und rückt nicht recht vom Fleck, nämlich im IV. Kapitel, wo Leſſing ſich lange beim Sophokleiſchen Philoktet aufhält, nicht weil er es für das ganze nötig hätte, ſondern weil er ſeine Kernſätze über echte und aufgebauſchte Tragik vorzubringen und eine pſychologiſche und techniſche Würdigung eines antiken Dramas zu bieten beabſichtigt, wie die Deutſchen damals noch kaum eine beſaßen.

Aber gerade bei dieſer Gelegenheit betont er und beweiſt dadurch ſein eigenes Künſtlertum, wie weit das ſchöpferiſche Genie über jeglicher Theorie ſteht. Er ſtellt Betrachtungen an, die gegen die Darſtellung des körperlichen Schmerzes auf der Bühne ſprechen; dann bringt er ſeine Gründe ſelbſt ins

Wanken: „Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die Tat zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den anderen Teil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter, ohne dieses Beispiel, nie träumen würde." Diese Kunstrichter sind die Deduktiven, die aprioristischen Ästhetiker, die ohne Kunstsinn und Empirie Urteile und Systeme aus den Fingern saugen, die Rotte, die im Kahn des abgeschiedenen Baumgarten weiter kreuzt.

Gleich einem die Schlagkraft der Szenen- und Aktschlüsse bedenkenden Dramatiker sucht Lessing hin und wieder die Kapitelenden zu verstärken, entweder durch Spannung oder indem er einen gewählten Schmuck für sie aufspart.

Am Schlusse des I. Kapitels verspricht er die Ursache zu enthüllen, warum Laokoon nicht schreit. Das XV. ist noch kräftiger auf Erwartung zugespitzt, denn der Schlußsatz bricht in der Mitte ab. Das II. schließt mit einer Konjektur, auf die sich Lessing so viel zu gute tut, daß er nachdrücklich den Finger darauf legt: „Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder

verſtümmelt iſt ſie." Den Ausgang des III. ſchmückt ein erleſenes Gleichnis: „Man ſiehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen." Das IV. endet ein wenigſtens durch ſeine Kühnheit verblüffender Ausſpruch: „Ob der Schauſpieler das Geſchrei und die Verzückungen des Schmerzes bis zur Illuſion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unſere Schauſpieler nicht konnten, ſo müßte ich erſt wiſſen, ob es auch ein Garrick nicht vermögend wäre: und wenn es auch dieſem nicht gelänge, ſo würde ich mir noch immer die Skeuopöie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heutzutage gar keinen Begriff haben." Das V. Kapitel läuft in ein geiſtreiches Aperçu aus: „Ich fürchte ſehr, der vollkommenſte Meiſter in Gewändern zeigt durch dieſe Geſchicklichkeit ſelbſt, woran es ihm fehlt."

Unter dem Ausgang des VIII. entläßt uns ein anmutiges Bild: „Wenn die Malerei die Schweſter der Dichtkunſt ſein will, ſo ſei ſie wenigſtens keine eiferſüchtige Schweſter; und die jüngere unterſage der älteren nicht alle den Putz, der ſie ſelbſt nicht kleidet."

An und für ſich iſt das Bild reizend und untadelig. Nur darf es nicht dahin mißverſtanden werden, als ob Leſſing den bildenden Künſtlern ſelbſt die enge und einſeitige Haltung zuſchriebe, die in ihrem vermeintlichen Intereſſe die Kunſtrichterei eines Spence ſich gegen die Dichter anmaßt.

Hier drängt also das künstlerische Vermögen und Bedürfnis Lessing ein wenig aus dem logischen Geleise. Sein Gehaben bei diesem und ein paar ähnlichen Anlässen hat wohl Garve im Auge gehabt, als er schrieb: „In jedem Gedanken durch den Ausdruck gerade die Idee am lebhaftesten in die Seele zu bringen, die die vornehmste des Gedankens sein soll; die Aufmerksamkeit allemal gerade auf den Punkt rege zu machen, den er am meisten will gesehen wissen; fremde, oft gemeine Redensarten und Wörter durch die Stelle, in der er sie setzt, entweder einleuchtend zu machen oder zu veredeln; das ist ein Verdienst, das ihm unter unseren Schriftstellern vorzüglich eigen ist. Aber eben dieses Talent, so notwendig es jedem denkenden Geist ist, so ist es doch auf der anderen Seite auch im stande, ihn zuerst und dann seine Leser zu verblenden. Eine schwache Verbindung der Begriffe, entfernte Ähnlichkeiten können uns, wenn sie durch einen glücklichen Ausdruck in ein helleres Licht gesetzt werden, so sehr rühren, daß wir sie für sehr starke und innere Verhältnisse halten. Die Gedanken werden einigermaßen durch die Zeichen derselben bestimmt, und das, was, einfältig oder schlecht ausgedrückt, uns selbst unrichtig oder zweifelhaft erschienen hätte, kommt uns unter der passenderen und einleuchtenderen Bezeichnung, die wir ihm gegeben haben, wahr und ausgemacht vor. So wird die Seele oft von ihrem eigenen Lichte geblendet."

Wäre Leſſing während des Schreibens inne geworden, daß ſein Gleichnis von den zwei Schweſtern einigermaßen hinkt, ſo würde er es doch ſchwerlich getilgt haben. Hier handelte es ſich um eine Obliegenheit des Künſtlers, nicht des Gelehrten. Ein nicht völlig regelrechtes Bild tut einem gelehrten Buch keinen Abbruch. Und wem fällt ſo ein Bild ein? Wer verſteht einen ſolchen Einfall ſo bezeichnend, ſo prägnant zu formulieren? Auf alle Fälle bildete er ein famoſes Finale.

An offener, ſichtbarſter Stelle angebracht, an den Kapitelausgängen, empfangen dieſe Kleinode das hellſte Licht. Ebenſo zwei an Kapitelanfängen eingeſetzte. Eines davon iſt der vielberufene Einleitungsſatz zum XX. Kapitel: „Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.“ Das andere Ouvertürchen ſpielt auf ein von Plinius überliefertes Künſtlermärchen an, wonach ein Mädchen das vom Ampelſchein auf die Wand geworfene Profil des ſcheidenden Geliebten mit Kohle umfuhr, worauf ihr Vater, ein Töpfer, den Schattenriß, nachdem er ihn mit Ton gedeckt, im Feuer brannte und ſo die erſte Plaſtik ſchuf. „Es ſei Fabel oder Geſchichte, daß die Liebe den erſten Verſuch in den bildenden Künſten gemacht habe: ſo viel iſt gewiß, daß ſie den großen alten Meiſtern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunſt,

welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränket. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne."

Nur gestreift hat Lessing das liebliche Geschichtchen. Hätte er's erzählt, so wäre sofort offenbar geworden, daß es mit dem Thema, mit dem es verknüpft wird, nichts zu tun hat. Auch so wendet er Gewalt an, es seinem Gedanken anzugliedern. Nur Verwegenheit übernimmt es, das Schöngestalte, Seelenadlige, Hoheitsvolle althelleniſcher Bildnerei lediglich auf Liebesinspiration zurückzuführen. Wie wenn nicht viel eher die Rokokokünstler, Lessings Zeitgenossen, ihre Werkstätten im Tempel Aphroditens aufgeschlagen hätten! Wie wenn nicht Watteaus arkadische Träume fast alle der holdeste Schimmer zärtlicher Liebessehnsucht umleuchtete!

So etwas hätte Lessing einem anderen nicht durchschlüpfen lassen. Hier entschied, daß sein Künstlerbedürfnis nach einem zierlichen Eingang und dabei wohl auch seine Lust am Neuen und Paradoxen auf ihre Rechnung kamen.

Im XVI. Kapitel blitzt noch ein Edelstein, der von Laokoonreferenten gerne ans Licht gerückt wird, teils wegen seiner glücklichen Facettierung, teils weil er auf die Verblendung des Caylus einen grellen Schein wirft. „Ich lasse also hier den Grafen, der

den Farbenſtein des Malers zum Probierſteine des Dichters machen will." Hier ſpricht der geiſtvolle Schriftſteller, der Poet, der einen wiſſenſchaftlichen Gedanken ſchlagend formuliert und der, wenn der Gegenſtand auf einem anderen Gebiet läge, ein geflügeltes Wort geprägt hätte. Übrigens ſind wir in der Lage, das Zuſammenſchießen dieſes Kriſtalls zu verfolgen. Schon im XIV. Kapitel heißt es: „Iſt dem aber ſo, und kann ein Gedicht ſehr ergiebig für den Maler, dennoch aber ſelbſt nicht maleriſch, hinwiederum ein anderes ſehr maleriſch und dennoch nicht ergiebig für den Maler ſein: ſo iſt es auch um den Einfall des Grafen Caylus getan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierſteine der Dichter machen und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die ſie dem Artiſten darbieten, beſtimmen wollen." Dazu zitiert Leſſing in einer Anmerkung die betreffende Stelle aus den tableaux tirés de l'Iliade: »Le nombre et le genre des tableaux que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poèmes et du génie de leurs auteurs.« Die Faſſung des Franzoſen iſt frappant. Sie feſſelte Leſſings Künſtleraugen, und er bildete weiter daran, wie er ja z. B., nach ſeinem eigenen Bekenntnis, manche ſeiner Fabeln aus irgend einem Einzelzug der antiken Vorlage herausgeſponnen hat. Warum hat er nun, der ſich wie kaum ein

anderer, vor Wiederholungen gefliſſentlich hütete, den Probierſtein des Grafen zweimal angebracht, im XIV. und im XVI. Kapitel? Zweifellos mit Abſicht. Im XIV. gab er dem Grafen, was des Grafen war. Im XVI. ſtellte er den Fund mit ſeiner eigenen Zutat auf einem beſonderen Plätzchen auf.

Die Zierate im Laokoon ſind ausgeſucht, aber im ganzen ſpärlich. Leſſing wußte genau, daß für Abhandlungen Klarheit und ſtrenge Sachlichkeit das Zuträglichſte, die planſte Schreibart die beſte, eine bilderreiche leicht ein Hemmnis iſt. Selbſt dieſen ſpärlichen Schmuck verwies er an Stellen, wo er den Blick in keiner Weiſe von der gedanklichen Entwicklung ablenken konnte.

XIII

Wenn jemals ein Proſaiſt, ſo beſaß Leſſing einen angeborenen und angeſtammten Stil. Er hatte alle ſeine beſonderen Stilkräfte ſozuſagen ſtündlich zur Verfügung.

Übrigens trieb er ſeinen Stil zur höchſten Vollendung, indem er über ihm das immer wachſame Bewußtſein walten ließ, das jegliche ſeiner Kunſttätigkeiten begleitete und regelte. Wer andern ſo ſcharf auf die Feder ſieht wie der junge Rezenſent der Berliniſchen privilegierten Zeitung und der Mitarbeiter an den Literaturbriefen, der pflegt, ehe er es hinſetzt, ein Wort gewöhnlich zu prüfen und zu überprüfen. Provinzialismen, verſchollenes Sprachgut, Neubildungen reizten und beſchäftigten ihn, wie ſie nur einen Schriftſteller reizen und beſchäftigen, der häufig den vorhandenen Wortſchatz zu dürftig findet, häufig den beſonderen, den treffenden Ausdruck erſt nach längerem Suchen erjagt.

Der Dreißigjährige deutet in der Vorrede zu den Fabeln ſeine Stilmühen durch die Bemerkung an, Gedanken, die man ſich nur zu haben begnüge, ohne ihnen durch den Ausdruck die nötige Präziſion zu geben, ſeien noch lange kein Buch. Varianten

zum Einleitungssatze des Prospektes einer während des Breslauer Aufenthaltes geplanten, aber nie zu stande gekommenen Zeitschrift „Hermäa" erschließen uns, daß er zuweilen schwer mit der Formung seiner Ideen zu ringen hatte. Der Mann von vierzig Jahren faßt in einer Ermahnung an den Bruder, der sich gewöhnlich bei der nächsten besten Wendung beruhigte, seine Stilforderungen kurz und knapp zusammen: Korrekt, neu und eigen soll man schreiben!

Ausgangs 1765 wird das Manuskript zum Laokoon fertig gewesen sein. Er fällt also just in die Mitte von Lessings Schriftstellerwirken, das, rund gerechnet, dreißig Jahre füllt, von 1750—1780. Über der Arbeit beschlich ihn das Gefühl, vor einer Art Stilwende zu stehn. Sein Bruder nämlich berichtet, daß ihn sein Stil beunruhigte, da er längere Zeit nichts Größeres verfaßt hatte. Nicht als ob er einen neuen Vortrag gesucht hätte. Aber während der Breslauer Halbmuße und während der unmittelbar anschließenden Berliner Monate veranlaßte ihn der mannigfaltige Stoff, sämtliche Stilmittel neuerdings zu überdenken und zu erproben.

Das Werk trägt Merkmale, die in gleicher Weise weder seine früheren noch seine späteren aufweisen.

Trotz ihres einheitlichen und geschlossenen Charakters zeigt seine sonst so rassige Schreibart im Laokoon Stilmischung. Das ist der Niederschlag des vielfachen Suchens nach dem so verschiedenen Gegenständen ent-

sprechenden Ausdruck. Stilmischung entstand im Laokoon, weil Lessing hier den Buchstil mit dem in seiner übrigen Prosa alleinherrschenden Sprechstil verband. Im Laokoon schliff er hundert und aberhundert Lichter auf, die seiner übrigen Prosa, wenigstens der späteren, fast immer fehlen. Bezeichnende Wörter und erlesene Wendungen hat er nirgends so sehr aus dem Vollen geschöpft. Um das im einzelnen zu belegen, mangelt freilich ein Spezialwörterbuch zu seinen Werken.

Sodann erstrebt er im Laokoon entschiedener als sonst den Wechsel des Ausdrucks, dem er allerdings allezeit geringen Wert beimaß. Später hat er darauf beinahe völlig verzichtet und Deutlichkeit um jeden Preis gesucht. Im „Testament Johannis" erklärt er Deutlichkeit als die größte Schönheit und als sein Stilideal. Dem Hamburger Dramaturgen und dem Wolfenbütteler Bibliothekar fehlte die Lust an Varianten oder die Zeit dazu. Vielleicht oftmals beides. Indem er sich rücksichtslos an die Forderung hielt: „Schreib, wie du sprichst!", schreckte er selbst vor der in die klappernde Härte des Kettensatzes ausartenden Wiederholung nicht zurück.

„Das ist wenn es wahr ist, daß die Religion des Alten und Neuen Testaments eine geraume Zeit schon geoffenbart war, ehe das Geringste von ihr schriftlich verfaßt wurde, und eine noch geraumere Zeit bestand, ehe alle die Bücher fertig wurden, die wir jetzt zum Kanon des Alten und Neuen Testaments rechnen,

so muß sie ja wohl ohne diese Bücher sich denken lassen. Ohne diese Bücher, sage ich. Ich sage nicht: ohne den Inhalt dieser Bücher. Wer mich dieses statt jenem sagen läßt, läßt mich Unsinn sagen, um das große, heilige Verdienst zu haben, Unsinn zu widerlegen. Nochmals und nochmals: ohne diese Bücher. Auch hat, soviel ich weiß, noch kein Orthodox behauptet, daß die Religion in einem dieser Bücher zuerst, durch eines dieser Bücher ursprünglich geoffenbaret worden und so wie die übrigen dazu gekommen, allmählich mit angewachsen sei." (Axiomata VII.)

§ 1.

„Was die Erziehung bei dem einzelnen Menschen ist, ist die Offenbarung bei dem ganzen Menschengeschlechte.

§ 2.

Erziehung ist Offenbarung, die dem einzelnen Menschen geschieht, und Offenbarung ist Erziehung, die dem Menschengeschlechte geschehen ist und noch geschieht.

§ 3.

Ob die Erziehung aus diesem Gesichtspunkte zu betrachten Nutzen haben kann, will ich hier nicht untersuchen. Aber in der Theologie kann es gewiß sehr großen Nutzen haben und viele Schwierigkeiten haben, wenn man sich die Offenbarung als eine Erziehung des Menschengeschlechtes vorstellt.

§ 4.

Erziehung gibt dem Menschen nichts ...

§ 5.

Und so, wie es der Erziehung nicht gleichgültig ist, in welcher Ordnung sie die Kräfte des Menschen entwickelt, wie sie dem Menschen nicht alles auf einmal beibringen kann: ebenso hat auch Gott bei seiner Offenbarung eine gewisse Ordnung, ein gewisses Maß halten müssen." (Die Erziehung des Menschengeschlechts.)

Derartige Wiederholungen duldete Lessing nirgendwo im Laokoon, der schon infolge der durch die Kompositionswandelungen bedingten Umgüsse und Ummodelungen beinahe aller grundlegenden Teile durchgefeilter und auspolierter ist als irgend eine andere Prosaschöpfung Lessings. —

Frage und Ausruf, die gewohnten Waffen seiner kämpferischen Dialektik, treten im Laokoon auffallend zurück. Einzelne Kapitel wie I, II, IX, XI, XVI, XVII, XIX zeigen nur zwei oder drei, die Vorrede und das allerdings kurze XIV. gar keine.

Ebenso sind die bei Lessing sonst so sehr beliebten kurzen Sätze bedeutend seltener, infolgedessen die zusammengesetzten Sätze reichlicher. Auch ist ihre Struktur mannigfaltiger. Allerdings erscheinen weite, schöngeschwungene Perioden auch hier spärlich. Sie widerstreben Lessings rascher Natur, der das be-

hagliche Verweilen nicht zusagt. Die von ihm wesentlich gebrauchte Periodenform ist die Reihe koordinierter Vordersätze, die der abschließende Hauptsatz krönt; oder umgekehrt eine Kette koordinierter Nebensätze, die hinter dem Hauptsatz hermarschieren — also im Grunde sehr einfache Gebilde, die nicht durch Entfaltung und Variation, sondern lediglich durch Wiederholung des einen Teiles eine gewisse Ausdehnung erhalten. Folgendes sind markante Beispiele:

1. „Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die nebeneinander existieren, aufeinander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen."

2. „Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Szepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne,

mit einem Merkur, teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet war, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohltätiger Hirte seiner Völker, sie mit Wohlleben und Überfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten der Weg gebahnet worden, das was bisher das Vertrauen erteilet und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen und es sonach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern."

Unter den spärlichen Satzgebäuden von reicherer Gliederung und einer gewissen Anmut ragen zwei hervor:

„Falls Apelles und Protogenes in ihren verlorenen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen."

„Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu tun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur nebeneinander sehen, in seinem Gemälde ebenso natürlich aufeinander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen."

Gleichsam als Nachklang der im Laokoon gelegentlich gebüßten Formenlust baut Lessing hin und wieder umfängliche Perioden in den ersten Stücken der Hamburgischen Dramaturgie. Doch fehlt ihnen die untadelige Rundung und Klarheit, die meistens nur durch Überarbeitung und zwar durch Überarbeitung nach Pausen erzielt wird. Sie abzurunden und zu polieren mangelte Lessing Stimmung und Muße, vor allem die Muße. Einen Satzhaufen, wie er im dritten Stück steht, hätte er im Laokoon schwerlich geduldet:

„Wenn er lange genug nichts als nachgeäfft hat, haben sich endlich eine Menge kleiner Regeln bei ihm gesammelt, nach denen er selbst zu handeln anfängt und durch deren Beobachtung (zufolge dem Gesetze, daß eben die Modifikationen der Seele, welche gewisse Veränderungen des Körpers hervorbringen, hinwiederum durch diese körperlichen Veränderungen bewirkt werden) er zu einer Art von Empfindung

gelangt, die zwar die Dauer, das Feuer derjenigen, die in der Seele ihren Anfang nimmt, nicht haben kann, aber doch in dem Augenblicke der Vorstellung kräftig genug ist, etwas von den nicht freiwilligen Veränderungen des Körpers hervorzubringen, aus deren Dasein wir fast allein auf das innere Gefühl zuverlässig schließen zu können glauben." —

Öfter als sonst bei Lessing begegnet in einzelnen Abschnitten des Laokoon diejenige Formation des zusammengesetzten Satzes, wo das Verbum finitum des Vordersatzes mit dem des Hauptsatzes unmittelbar zusammenstößt, sei es bei gleichen oder bei verschiedenen Subjekten:

„Der erste, welcher die Malerei und Poesie miteinander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte."

„Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen."

„Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums u. s. w."

„Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von dem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst ebenso groß gewesen sind, als er in der seinigen."

Diese Satzorganisation ist eine natürliche, auf dem Wege liegende. Die meisten Schriftsteller bedienen sich ihrer, so oft sie ihnen in den Wurf kommt. Doch andere — und gewiß gerade sorgfältige Stilisten — weichen ihr ersichtlich mehr oder weniger aus. Dazu gehört unter den abhandelnden Jakob Burckhardt. Oftmals kann man bei ihm eine Reihe von Seiten durchmustern, ohne darauf zu treffen, obgleich sie sich zuweilen förmlich heranzudrängen scheint. Er biegt mit dem Partizipium oder sonstwie aus:

„Andere, als Flüchtlinge auswärts lebend, fassen sich in Geduld und behandeln auch diese Sachlage objektiv." (Die Kultur der Renaissance in Italien I, 1, 2. Kapitel.) Das natürliche wäre: „Andere, die als Flüchtlinge auswärts leben, fassen sich in Geduld."

„Die von Friedrich auf alle Weise geförderte Universität Neapel übte den früheſten bekannten Studienzwang." (A. a. O. I, 1, 1. Kapitel.) Auch hier differenzieren sich der Buchstil und der gesprochene, der natürlicherweise formulieren würde: „Die Universität Neapel, die von Friedrich auf alle Weise gefördert wurde, übte ..."

Burckhardt, ein ausstudierter Meister des mündlichen Vortrags, mochte in einem solchen Zusammenprallen der Verba, namentlich bei Gleichheit des Subjekts und der Zeitform, eine Beeinträchtigung der Deutlichkeit erblicken.

Der zuſammengeſetzte Satz, der wie einen Verhau ſeinen Nebenſatz vor ſich hinſtellt, iſt im allgemeinen nicht nach Leſſings Sinn. Leſſing ſchöpft ſeine Kraft aus der Antitheſe. Er verlangt ſcharfe Gegenſätze, aus denen er Widerſpruch und Streit ſchöpfen kann. Er will ſofort an den Gegenſtand heran. Häufiger als andere Schriftſteller — abgeſehen natürlich von denen, die ſich ausſchließlich in kurzatmigen Sätzen zu äußern vermögen — beginnt er mit dem Hauptſatz.

Im Laokoon mußte er ſeinen ſtürmiſchen Schritt verſchiedentlich mäßigen, ſchon weil er ſich nicht überall auf ganz heimiſchem Boden bewegte. Da und dort ſchrieb er in dieſem Buche ſo ruhig, als ihm ſein unruhiges Naturell geſtattete.

Die Form des zuſammengeſetzten Satzes mit den aufeinanderſtoßenden Verben zeigt ſich gerade da im Laokoon am häufigſten, wo er am behutſamſten und ſorgfältigſten ging.

Dieſe Konſtruktion ſtellt ſich leicht ein, wenn man Schlüſſe und Regeln aus Einzelfällen zu abſtrahieren ſucht, überhaupt wenn man vom einzelnen aufs Allgemeingültige kommen will. Sie iſt ganz eigentlich die Form der Folgerung. Sie ergibt ſich gerne, ſobald man Geſchriebenes betrachtender Natur, Überlegungen, Erwägungen mit der Feder in der Hand übergeht, präziſiert und infolge des Präziſierens zuſammendrängt.

Das Vorwort zum Laokoon, Leſſings abgezirkeltſtes und ziſeliertеſtes Stück Proſa, zeigt annähernd in der

Hälfte seiner Sätze das erwähnte Zusammenstoßen der Verba, allerdings nicht nur das unmittelbare, sondern auch das durch das dazwischengestellte „so" gemilderte. Auch in der zweiten Hälfte des X. und in den letzten zwei Dritteln des XI. Kapitels findet sich die Erscheinung häufig.

Im X. Kapitel weist Lessing nach, daß zwischen Dichter und bildendem Künstler ein bedeutender Unterschied besteht in der Verwertung allegorischer Attribute. Im XI. tut er dar, daß Erfindung beim Poeten und Erfindung beim Maler von sehr ungleicher Wichtigkeit sind. Beides waren für ihn heikle, weil teilweise in die plastische Praxis hinüberreichende Themata. Es war angezeigt, nur mit kleinen Schritten zu gehen.

In etwa zwanzig meist kurzen Sätzen des X. Kapitels (von der Stelle: „wenn der Dichter" bis zum Schlusse) erscheint das erwähnte Satzscharnier achtmal, viermal mit, viermal ohne „so". Noch häufiger in den zweiunddreißig Sätzen des XI. Kapitels, nämlich vierzehnmal in der Partie „die Ursache" — — „sein soll".

„Hätte Virgil ... genommen, so würde ihm."
„... Für das schwerere und größere halten, fehlen."
„Hätte der Künstler entlehnet, so würde er ..."
„Wenn wir Erfindung ... abwägen, so sind ..."
„Der Maler, der ... darstellet, hat mehr getan."
„... daß abhange, so ward ..."
„Denn ob sie schon ... mitteilen, so gehet ..."
„Kleinigkeiten, die ... unentbehrlich sein würden, kann er übergehen."

„... wenn uns dieſer nötiget, ſo erkaltet ..."
„... um uns zu rächen, verhärten wir uns ..."
„... was wir ſehen, gefällt uns nicht."
„... denken ſollen, wiſſen wir nicht."
„... welche ſeine Zeit erfordert, ſuchen dürfen."
„Aber da es ... nicht geſchehen iſt, ſo laſſe ..."

Aus tauſenden Leſſingſcher Proſaſätze glaube ich als durchſchnittliches Vorkommen der fraglichen Struktur acht auf hundert errechnet zu haben. Ihr zahlreicheres Erſcheinen im Laokoon bezeugt, wenigſtens für die betreffenden Abſchnitte, nachhaltige, ungewöhnliche Stilmühe Leſſings. —

XIV

Warum hat der Laokoon ſeinesgleichen nicht gefunden? Auch unter Leſſings Schöpfungen nicht gefunden?

Er entſtand, vom beſondern Geiſte ſeines Urhebers gar nicht zu reden, unter dem einzigartigen Zuſammenwirken einzigartiger Umſtände.

Es iſt von Belang, daß Leſſings verhältnismäßig ſorgloſeſte Jahre das Buch hervorbrachten. Die erſten Aufzeichnungen beginnen ungefähr mit der Breslauer Ungeſorgtheit und Muße, die endgültige Niederſchrift endet wohl bald nach ihr. Es war ihm vergönnt, die Machtſätze immer von neuem durchzudenken, von manchem Felde den Stoff in die Scheune zu ſammeln und ohne Haſt das verſchlungene Geflecht zu wirken.

So gut hat er's vorher im Leben nicht gehabt und nachher nicht wieder. Die Literaturbriefe und die Hamburgiſche Dramaturgie mußten, die letztere wenigſtens anfänglich, auf den beſtimmten Tag der Druckerei abgeliefert, die Fehden mit Klotz und Melchior Goeze und denen, die mit ihm ins gleiche Horn ſtießen, raſch ausgefochten werden. Gelehrter Hader

gellt leidenschaftlich selbst um den edeln Tempel, wo der Genius die schwermütige Stirne über die gestürzte Fackel neigt.

Weiter bemessene Arbeitsfristen und reicheres Behagen würden den Literaturbriefen und den Streitschriften gegen Klotz und Goeze schwerlich viel geholfen haben. Vielleicht wären die Auslassungen gegen den Professor und den Pastor weniger heftig ausgefallen, wenn Lessing mit mehr Gelassenheit und Muße hätte schreiben können. Aber je weniger Kampf und Zorn sie atmeten, desto weniger gut waren sie. Allein der Hamburgischen Dramaturgie haben fraglos Fröner-pflichten und festgelegte Termine Eintrag getan. Hätte es in Lessings Belieben gelegen, eine überarbeitete Buchausgabe zu veranstalten, wobei er die Spreu des Tages wegstäubte, den Ballast eines ephemeren Repertoires über Bord warf, Nebensächliches und Zufälliges ausschied, die Vertreter der Weltdramatik mehr in den Vordergrund rückte, die Hauptlinien kräftiger zog — sein Gesetzbuch dramatischer Kunst hätte noch tiefere Wirkung und entschiedeneres Nachleben gewonnen.

Hier wäre also eine Reinigung von den Mälern einer teilweise widrigen Genesis möglich gewesen und nach Maßgabe dieser Reinigung ein Kunstwerk. Ganz anders bei den Philippiken gegen Klotz und Goeze. Da hieß es mit gebundener Route marschieren.

Hermann Hettner sagt in seiner „Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert": „Die Literaturbriefe, die Dramaturgie, der Laokoon; man weiß nicht, welchem dieser drei Werke der Vorzug gebührt, wenn man Lessings Kritik eine schöpferische nennt. Und was für ein Zauber der Form! Die Kritik selbst ist ein schönheitsvolles Kunstwerk geworden. Wie reizvoll abwechselnd und doch wie klar durchsichtig ist die Komposition; wie scheinbar willkürlich nach Laune und Zufall bald hierhin bald dorthin abschweifend und doch wie bewußt und sicher immer wieder zur Einheitlichkeit des Grundgedankens zurückkehrend!"

Irre ich nicht, so ist hier zum ersten Male mit vollster Bestimmtheit der Laokoon als ein Kunstwerk und seine anscheinenden Zufälligkeiten als planvolle Berechnung erklärt. Aber wie weit reicht wirklich Hettners Einsicht in den künstlerischen Organismus des Laokoon, wenn er mit ihm in einem Atemzuge die Literaturbriefe und die Hamburgische Dramaturgie nennt, die doch eigentliche Kunstwerke nicht sind? Oder liegt hier nur eine unachtsame Formulierung vor?

Bekanntlich ist von den drei Teilen, auf die der Laokoon angelegt war, nur der erste zu stande gekommen, und es scheint, daß Lessing außer einem Entwurf zu der Fortsetzung, der, wie diejenigen zum ersten Teil, lediglich den Gedankengang zeichnet, nichts

zu Papier gebracht, mindestens nichts ausgearbeitet hat; andernfalls würde sich etwas sonst noch entstandenes wohl erhalten haben, da er jedes zum Thema gehörende Zettelchen und sogar die Korrekturbogen aufbewahrt hat.

An Nicolai, der sich wiederholt nach der Fortsetzung erkundigt, schreibt er den 13. April 1769: „Da so viele Narren itzt über den Laokoon herfallen, so bin ich nicht übel Willens, mich einen Monat oder länger in Kassel oder Göttingen auf meiner Reise zu verweilen, um ihn zu vollenden." Dieser Versicherung zum Trotz scheint Nicolai der Fortsetzung mißtraut zu haben. Als Lessings Freund und Verleger wußte und sah er manches, was sich heute unserer Kenntnis entzieht. Er war ein kluger Mann, ein Kenner der Menschen und Verhältnisse und besaß, bevor er ein hartmäuliger Rechthaber und eingebildeter Obenherab wurde, einen klarsichtigen Verstand. In einem Brief an ihn vom 26. Mai 1769 hatte sich Lessing im Anschluß an Garves Rezension ziemlich weitläufig und spitzfindig über eine Frage ausgelassen, die, nach einer Äußerung in eben diesem Briefe, ihre Erledigung im dritten Teil des Laokoon finden sollte. Ohne auf den Gegenstand einzugehen, fragt Nicolai am 5. Juni ganz trocken: „Wie ist es denn mit dem zweiten Teile desselben? Werden Sie ihn denn wirklich noch fertig machen, ehe Sie wegreisen?" Offenbar glaubte er an keinen dritten

Teil, weil er an keinen zweiten mehr zu glauben vermochte.

Der erſte Teil des Laokoon ſtellt die vollendetſte denkbare Löſung der Aufgabe dar. Man iſt geneigt, ſich die Tugenden der nie geſchriebenen Fortſetzung nicht weniger bedeutend zu denken. Mir dagegen iſt es eine ausgemachte Sache, daß die Vorzüge des erſten Teiles das Zuſtandekommen des zweiten und dritten verhinderten.

Goethe ſchrieb an H. Meyer, der Gegenſtand von „Hermann und Dorothea" ſei „äußerſt glücklich, ein Sujet, wie man es in ſeinem Leben vielleicht nicht zweimal findet". Er bewertete die unſcheinbare Anekdote, aus der er das ſchimmernde Gewebe ſeines Idylls entfaltete, als unſchätzbaren Fund. Seine Ahnung trog ihn nicht, er ſtieß auf nichts ähnliches mehr. Bis zum heutigen Tage gelang es keinem Idyll oder Epos unſerer Literatur, dem ſeinigen den Rang zu beſtreiten, geſchweige denn abzulaufen, obgleich es den Deutſchen des neunzehnten Jahrhunderts an hervorragenden Erzählern wahrlich nicht gemangelt hat. Mörikes „Alter Turmhahn", vielleicht urſprünglichere und goldenere Poeſie als „Hermann und Dorothea", iſt zu ſehr nur Bildchen, und ſeine „Idylle vom Bodenſee" zerbröckelt in zwei Motive. Es gibt eben nichts Selteneres als epiſche Vorwürfe, die gebundene Form nicht nur ertragen, ſondern fordern.

Das Allerseltenste aber ist ein gelehrter Gegenstand, der sich, wie es im Laokoon geschah, in Darstellung auflösen und somit ins Reich der Kunst emporheben läßt. Gelehrte werden immer wieder Geschehnisse und Zustände finden, die annähernd künstlerischer Darstellung, immer wieder zündende Ideen, die hinreißenden Vortrags fähig sind. Doch wer erjagt ein zweites Mal einen tiefgründigen, alle Schwankungen der Kultur und Kunst überdauernden Stoff, der sich schrittweise ausbreiten und zugleich durch die Gebilde der Dichter und Plastiker zur Anschauung bringen läßt?

Freilich war es Lessing gegeben, die im Stoffe ruhenden Kunstkräfte zu erkennen und zu entbinden. Doch vergesse man nicht: auch ein Genie vermag aus der Materie nichts herauszuziehen, was nicht virtuell in ihr steckt, vermag einem Organismus nichts lebenskräftig einzuverleiben, was seiner Natur widerstrebt.

Die Substanz des zweiten und dritten Teiles barg solche Wunderkeime nicht in sich. Hier war es nicht möglich, die Lehre in Demonstration zu verwandeln. Es war nicht möglich, diese Fortsetzung gleichfalls zur Kunstform zu bringen. Darum, denke ich, ließ Lessing die Hand davon. Äußere Gründe können den im Amte Sitzenden nicht gehindert haben. So gut wie die Edition verstaubter Handschriften und verschollener Bücher hätte ihm seine Lage auch den Ausbau des Laokoon gegönnt. Doch er wollte nicht hinter

ſich ſelbſt zurückbleiben. Mehr als alle Kritik der Welt fürchtet der wirkliche Künſtler den Richter in ſeiner Bruſt.

Auch inhaltlich wäre die Fortſetzung dem erſten Teil nicht ebenbürtig geworden. Manches urſprünglich für ſie Vorgeſehene war ſchon aufgebraucht, der fürſtliche Vorrat dramaturgiſcher Weisheit ſchon in Hamburg verausgabt worden. Deutſchland hätte ein höchſt individuelles, bedeutendes, bleibendes Buch erhalten, aber, mit dem erſten Teil verglichen, mehr ein dieſen erweiterndes, vielfach variierendes. Statt ungehemmt zuſchreiten zu können, hätte Leſſing oft zurückgreifen müſſen.

Die Fortſetzung ſollte in den Kreis der Betrachtung Künſte aufnehmen, die der Laokoon außer acht gelaſſen hatte, nämlich Muſik und Tanz. Vermutlich würden Leſſings Gedanken darüber nicht weit getragen haben, weil ihm nach allem, was wir wiſſen, Anlage zur Muſik ſowie die praktiſche und theoretiſche Schulung abgingen. Während der befähigte Gebildete in mehreren Wiſſenſchaften zugleich und z. B. in der bildenden Kunſt ſich einzuhauſen vermag, bleibt ihm ohne beſonderes Talent und beſondere Wegleitung die eigentliche Einſicht in Weſen und Technik der Tonkunſt gewöhnlich verſchloſſen, ſo daß er, wenn er ehrlich iſt, ſich mit dem bloßen Gefühlseindruck begnügen und auf ein ordentliches Mitreden verzichten muß. Goethe, von früh auf für den Zauber der Muſik empfänglich,

hat sich durchschnittlich nur über ihren Seelenwert geäußert und zu Eckermann ausdrücklich bemerkt, in seinen Reiseberichten von 1797 finde sich kein Wort über Musik, da sie nicht in seinem Kreise liege. Und Haller, der größte Polyhistor des Jahrhunderts, hat sich auf Grund beinahe fabelhafter Kenntnisse und eines bedeutenden Urteils als Kritiker über alle möglichen Wissenszweige und Künste verbreitet, nur nicht über Musik und Architektur. Denn auch die Würdigung der Baukunst erfordert eine gewisse Summe von Elementen und Erfahrungen, die man nicht aus Büchern auflieſt.

Nur Idololatrie, die sich vor dem großen Mann um so rascher in den Staub stürzt, je dürftiger es mit ihrer Einsicht bestellt ist, traut den geplanten Partien des Laokoon musikalische Erkenntnisse von gesetzgeberischer Wirkung zu.

Für den ersten Teil des Laokoon kamen Lessing zwei einzigartige Vorteile zu statten. Einmal nämlich lag das Problem der Grenzen zwischen Poesie und bildender Kunst in der Luft und war von scharfen und geistvollen Köpfen bis hart an die Lösung herangeführt worden, so daß er die entscheidenden, die abschließenden Worte zu sagen und es im großen und ganzen endgültig zu erledigen vermochte. Sodann durchschaute er kraft seines genialen Kunstsinnes und namentlich vermöge seiner beinahe zwanzigjährigen Dichtertätigkeit die Gesetze der Epik und Dramatik

wie damals kein zweiter in Deutſchland, vielleicht wie überhaupt kein zweiter.

Nicht in gleichem Maße waren Technik und Äſthetik der Muſik und Architektur ſchon vor ihm durchgedacht. Und er ſelbſt war auf dieſen Gebieten nie Ausübender geweſen und ihren Theorien ſogar fremd. —

Der Laokoon iſt ein Unikum und wird eines bleiben. Die Konſtellation der Geſtirne, die ſeiner Geburt leuchteten, wird nie und nimmer wiederkehren.

II

Beiträge zu einem Laokoonkommentar

Die nachfolgenden Bemerkungen und Exkurse rühren nirgends an das Archäologische und kaum an die Fundamentalsätze des Laokoon. Sie bezwecken wesentlich, Lessings Kunstansichten und Verfahren zu beleuchten.

I

„Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geſchrei, die Griechen hingegen in entſchloſſener Stille zur Schlacht führet, ſo merken die Ausleger ſehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, dieſe als geſittete Völker ſchildern wollen."

Die Ilias zeigt keine kulturelle Höhendifferenz zwiſchen Troern und Griechen. Den gleichen oder doch einen ſehr ähnlichen Stand der Geſittung und Kultur ſetzt ſchon der Umſtand voraus, daß die ſpartaniſche Königin ſich von einem Angehörigen des troiſchen Herrſcherhauſes entführen läßt, ohne daß irgendwo bei Homer der Vorwurf gegen ſie erhoben wird, einem minder kultivierten Manne gefolgt zu ſein.

II

„Freilich iſt der Hang zu dieſer üppigen Prahlerei mit leidigen Geſchicklichkeiten, die durch den Wert der Gegenſtände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauſon, ihren Piräicus ſollten gehabt haben. Sie hatten ſie; aber ſie ließen ihnen ſtrenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauſon, der ſich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, deſſen niedriger Geſchmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menſchlichen Bildung am liebſten ausdrückte, lebte in der verächtlichſten Armut. Und Piräicus, der Barbierſtuben, ſchmutzige Werkſtätten, Eſel und Küchenkräuter mit allem Fleiß eines niederländiſchen Künſtlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur ſo viel Reiz hätten und ſo ſelten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, des Kotmalers; obgleich der wollüſtige Reiche ſeine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch dieſen eingebildeten Wert zu Hilfe zu kommen." („Jungen Leuten, befiehlt daher Ariſtoteles, muß man ſeine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, ſo viel möglich, von allen Bildern des Häßlichen fern zu halten." Anm. Leſſings.)

Als geschworener Feind der Realisten und Veristen, als unversöhnlicher Verächter des Alltäglichen, Niedrigen, Häßlichen in der bildenden Kunst muß sich Lessing mit dem Faktum abfinden, daß es Maler vom Schlage eines Teniers, eines van Ostade, eines Jan Steen schon bei den alten Griechen gegeben hat. Die Tatsache ist verbürgt und ausgemacht; die Berichte lauten zu bestimmt, als daß sie sich wegdisputieren ließe. So verlegt er sich darauf, die Bedeutung der Tatsache herunterzudrücken. Er scheut vor Sophismen nicht zurück und vergewaltigt die Überlieferung, um zu beweisen, daß diese Realisten, diese niederländernden Maler ein seltener Auswuchs waren am Leibe der schöntypischen hellenischen Kunst und daß sie vor allem nichts gegolten haben.

Lessing bildete sich dieses Urteil aus dem Material, das er in der pictura veterum des Franciscus Junius beisammen fand.

Die pictura veterum und der catalogus architectorum des Franciscus Junius ragten hervor unter den Sammelbänden, die das enzyklopädisch beflissene siebzehnte Jahrhundert mit erstaunlichem Fleiß zusammengeschrieben hatte. Mehr als hundert Jahre nach ihrem Erscheinen waren die beiden Nachschlagebücher wegen ihres nach Maßgabe der damaligen Quellenkenntnis beinahe vollständigen Materials für jeden unentbehrlich, der sich mit Malerei, Plastik und Architektur der Alten beschäftigte. Kein Buch

erleichterte Leſſing die Vorarbeiten zum Laokoon in betreff der antiken Malerei und Bildhauerei wie die libri tres de pictura veterum. Hier hat er die meiſten der archäologiſchen Einzelheiten geſchöpft, nicht aus erſter Hand, nicht aus den Schriftſtellern ſelbſt. Dazu hätte ihm die mannigfache und immer ſorgfältige Produktion poetiſcher, kritiſcher und gelehrter Art, die Kenntnisnahme der Neuigkeiten des deutſchen Büchermarktes, die wenigſtens teilweiſe Berührung mit denen der franzöſiſchen und ſelbſt der engliſchen Zeitgenoſſen, die gelegentliche Laſt der auf die Stunde zu liefernden Arbeit und eines Amtes keine Zeit gelaſſen. Es war keine Redensart, als er ſich die Eigenſchaft eines Gelehrten aberkannte und nur die in Anſpruch nahm, ein gelehrtes Buch benützen zu können. Viele der Mitlebenden übertrafen ihn in der Kenntnis der antiken Literatur. Nur daß ſie aus dem Schatze ihres Wiſſens nicht das Feuer zu ſchlagen wußten wie er. Wenn in ſeinem Kopfe eine Idee aufblitzte, ſo beeilte er ſich, das nötige Rüſtzeug zuſammenzuleſen. Planmäßig und behaglich eine weitſchichtige Literatur durchzuackern war ſeine Sache nicht. Das hinderte nicht, daß er dann die betreffenden Autoren nachſchlug und infolge gründlicher Vertiefung gelegentlich auf einen Irrtum ſeines Mittelsmannes geriet, wie z. B. anläßlich der Auseinanderſetzung mit Winckelmann in den letzten Laokoonkapiteln gerade auf einen ſolchen des Junius, den er in der Regel nur zitiert, wenn

er ihm ein Verſehen nachzuweiſen, wenn er ihm zu widerſprechen hat — Beweis genug, wie genau er ihn ſtudierte.

Er fand bei Junius über Pauſon:

1. Zwei Stellen aus Ariſtoteles: Poetik 2: Πολύγρωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν; und im achten Buche der Politeia: Δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νεούς.

2. Eine Notiz aus Suidas: Παύσωνος πτωχότερος. οὗτος ζωγράφος ἦν καὶ ἐπὶ πενίᾳ διετεθρύλλητο. Suidas, qui hoc hausit ex scholiis in Plutum Aristophanis.

Der fragliche Plutusvers (602) lautet: Παύσωνα κάλει τὸν ξύσαιτον.

Zu dieſem Vers zitiert Leſſing noch die Verszahl Acharner 854, die von Suidas nicht angezogen wird. Der Vers lautet: Οὐδ' αὖθις αὖ σε σκώψεται Παύσων ὁ παμπόνηρος.

Aus dieſen beiden Verſen, deren Text er nicht reproduziert, folgert Leſſing zum äſthetiſchen Verdikt des Ariſtoteles noch ein ſoziales: Pauſon war bettelarm.

Leſſing verſtärkte es durch einen kräftigen Akzent, indem er Pauſon in der „verächtlichſten Armut" leben läßt. Dann ſchließt er ohne weiteres, was er, wie Blümner richtig bemerkt, bloß auf Grund der ſpärlichen Überlieferung nicht ſchließen durfte: Pauſons Armut rührte davon her, daß die Zeitgenoſſen einen viel zu guten Geſchmack beſaßen, um ihm ſeine elenden Bilder abzunehmen.

Im Plutusverſe iſt von Armut nicht die Rede; ξύσσιτος heißt Tiſchgenoſſe, im äußerſten Fall vielleicht mit dem Nebenſinn des Schmarotzers. Der Zuſammenhang deutet zur Not auf einen Hungerſchlucker. Aber auf einen Maler führt gar nichts. Es iſt ausſchließlich der Scholiaſt, der den fraglichen Pauſon mit dem Maler identifiziert und dieſem eine ſtadtbekannte Armut nachredet. Der Acharnervers durfte bloß wegen der Namensgemeinſchaft hier nicht angerufen werden, da ſich die Auskunft des Scholiaſten nicht zugleich auf ihn bezieht. Übrigens bleibt fraglich, wie hoch dieſe Auskunft einzuſchätzen iſt. Wer bürgt dafür, daß er den Pauſon im Plutus nicht nur aus dem Grund mit dem Maler zuſammenwarf, weil er von einem anderen Pauſon nichts wußte? Und geſetzt ſelbſt, es ſei in beiden Verſen der Maler gemeint und wirklich auf ſeine Armut angeſpielt, was beweiſen ſolche Anſpielungen im Munde des Erzläſterers Ariſtophanes? Sie würden nichts beweiſen, ſelbſt wenn ſie deutlicher wären.

Jedenfalls mußte Leſſing, wenn es ihm um einen Beweis für die Armut des Malers Pauſon zu tun war, den Suidas, den er verſchweigt, zitieren und nicht die Ariſtophanesverſe. Oder wenigſtens nur den Plutusvers mit der Gloſſe. Vermutlich hat er in der Vorausſetzung, daß das vom Scholiaſten Behauptete auch deutlich aus den Verſen hervorgehe, dieſe ſelbſt gar nicht nachgeſchlagen, ſondern ſich ein-

fach die Stellen notiert, auf die er in irgend einem Lexikon gestoßen sein mochte. Was seine Behauptungen bis zu einem gewissen Grade beweisen könnte, das zitiert er nicht; und was er zitiert, das beweist nichts.

Der andere Vertreter altgriechischer Realistik, auf den Lessing es abgesehen hat, ist Piräicus, über den Plinius berichtet. Subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo e quibus fuit Piraeicus arte paucis postferendus. Proposito nescio an destruxerit se: quoniam humilia quidem secutus, humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit et asellos et opsonia ac similia, ob hoc cognominatus rhyparographos. In iis consummatae voluptatis: quippe eae pluris veniere quam maximae multorum.

Ersichtlich will Plinius den Piräicus rühmen. Er nennt ihn einen berühmten, in seinem Genre von wenigen übertroffenen Künstler, einen Mann von Erfolg. Nur unterdrückt er sein Bedauern darüber nicht, daß ein solcher Könner sich auf so geringe Sujets geworfen habe. Lessing bringt einen Drücker an, indem er sutrinas durch „schmutzige Werkstätten" wiedergibt. Weit auffallender sind die Rücksichtslosigkeiten der Interpretation. An der Tatsache, daß Piräicus für seine sauber gepinselten Bildchen mehr löste als viele für ihre großformatigen Tafeln, kann Lessing nicht rütteln. Dafür nötigt er ihr einen fremden

Sinn auf. Allerdings — das ist sein Gedanke — wurden die Bildchen mit Gold aufgewogen. Aber von wem? Von ein paar Protzen, die in der an alltägliche Vorwürfe verschwendeten Niederländertechnik den Ausbund der Kunst, in der möglichst genauen Wiedergabe des Wirklichen die höchste Vollendung erblickten. Diese wenigen Leute haben die Werke des Piräicus gekauft. Aber ein eigentliches Publikum, die Anerkennung der Kenner und Kunstfreunde besaß er nicht!

Das heißt doch einen Text auslegen! Freilich ist der Stil des Plinius, dieser Mischmasch ästhetischer Ziererei und watschelnder Unbeholfenheit, ganz dazu angetan, einen zu Paradoxen neigenden raschen Kopf zu verwegenen Ausdeutungen zu verlocken.

Lessings Annahme, daß sich aus dem Künstlernamen oder Spitznamen des Piräicus etwas gegen sein Künstleransehen folgern lasse, ist längst als Irrtum erwiesen.

Das Befremdlichste dünkt mich, daß Lessing folgendermaßen operiert: „Kein Mensch kaufte dem Pauson etwas ab, *weil* seine Kunst nichts galt. Piräicus erzielte horrende Preise, *trotzdem* seine Kunst nichts galt." Zwar wird der Gedanke festgehalten, daß das kunstverständige Publikum beide gemieden habe. Aber die Folgerungen sind doch die:

Pausons Preise waren null, also seine Schätzung null.
Piräicus' Preise waren horrend, trotzdem seine Schätzung null.

Dazu kommt, daß von einem „wollüstigen Reichen" bei Plinius nichts steht. Den hat Lessing hineingesetzt. Die Hauptsache aber ist: hohe Kunstpreise sind die Folge großer Nachfrage. Auch der „wollüstige Reiche" wägt Bilder nicht mit Gold auf, die sonst niemand haben will. Sobald irgendwo Kunst ersteht, regelt der Markt die Preise nach unabänderlichen Gesetzen. —

„Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzet. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Ähnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt."

Es ist bezeichnend für Lessings Widerwillen gegen Realismus und Porträt, daß er voraussetzt, selbst eine zur Blütezeit der hellenischen Kunst für einen Olympiasieger geschaffene Porträtstatue sei ein „mittelmäßiges Porträt" gewesen, weil nach seiner Meinung ein Porträt an und für sich schon etwas Mittelmäßiges ist.

Auf der nämlichen Linie liegt seine Erklärung des Brauches, nur den dreimaligen Olympiasieger durch eine Porträtstatue auszuzeichnen. Er nimmt an, die staatlichen Organe, in diesem Falle die Hel-

lanodiken, hätten eine Art Reinkultur der schön-typischen Kunst getrieben, diese Reinkultur jedoch geschädigt einzig und allein zu Gunsten des dreimaligen Olympiasiegers, geschädigt im vollen Bewußtsein, gegen die sonst streng gehüteten Kunstforderungen sich zu vergehen, geschädigt in gesetzlich vorausbestimmten Fällen. Wo in aller Welt kommt bei einem einigermaßen kunstsinnigen Volke so etwas vor? Ich erkläre mir das Verfahren ganz anders. Die Gepflogenheit, den Sieger durch eine Statue zu ehren, drängte naturgemäß, wie sich die Kunst entfaltete, zum Porträt. Selbstverständlich war dieses, so gut wie heute, teurer, wesentlich teurer als die typische Statue. Von dieser konnte in der voraussichtlich zur Verwendung gelangenden Anzahl fabrikmäßig ein Vorrat erstellt werden, wobei dann nur noch die Anbringung der Inschrift erübrigte. Oder der Auftrag wurde erst nach dem Fest erteilt. Künstler und Kranzgewinner sahen sich nicht, wenigstens brauchten sie sich nicht zu sehen. Für das ikonische Standbild dagegen mußte der Sieger jedenfalls sitzen. Vermutlich mußte der Künstler, der es anfertigte, mehr können als der Fabrikant der konventionellen Siegerstatuen. Natürlich richteten sich auch die Preise danach. Die höhere Auszeichnung kostete mehr, wie sie auch heute mehr kosten würde.

„Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in

seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich und selbst vom Junius gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi; den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlicheren Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte die Karikatur."

Man hat Lessings Erklärung schon darum bestritten, weil es schwer hält, just den Thebanern eine solche Kunstgesinnung zuzutrauen. Ist Älian nicht ein Mißverständnis unterlaufen und die Überlieferung überhaupt annehmbar, so erblickt man in dem fraglichen Gesetz vielleicht am einfachsten eine Polizeiverordnung: die Karikatur wird verboten, um Händeln vorzubeugen.

Lessings Auslegung der Älianischen Nachricht und seine Anschauung über die Verleihung der ikonischen Statuen setzt eine staatliche Schulaufsicht und Bevormundung der Kunst voraus, die, wenn sie existiert hätte, das geeignetste Mittel gewesen wäre, die griechische Kunst in ihrer Entwicklung außerordentlich zu beeinträchtigen.

„Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die

Wiſſenſchaften keine Gewalt anmaßen; denn der Endzweck der Wiſſenſchaften iſt Wahrheit. Wahrheit iſt der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieſes weſentlichen Bedürfniſſes den geringſten Zwang anzutun. Der Endzweck der Künſte hingegen iſt Vergnügen; und das Vergnügen iſt entbehrlich. Alſo darf es allerdings von dem Geſetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen und in welchem Maße er jede Art desſelben verſtatten will."

Leſſing leitete der Wunſch, ein für allemal der Idealkunſt die Herrſchaft zu ſichern. Ihm bedeuteten alle veriſtiſchen Regungen in der altgriechiſchen Plaſtik und Malerei beklagenswerte Verirrung und Verderbnis, zum Glück, wie er meinte, nur ſporadiſche und daher belangloſe Verirrung. Davon begehrte er nun die moderne Kunſt zu ſäubern, davor ſie zu behüten. Obgleich Zeit ſeines Lebens ein abgeſagter Feind jeden Zwanges und Sturmläufer gegen jede hergebrachte Autorität, kann er doch ſein Geblüt nicht freihalten von den Gelüſten des aufgeklärten Deſpotismus, der alles in ſeinen Machtbereich zieht, ſomit auch die Kunſt. Leſſing denkt nicht daran, daß die Staatsgewalt, die es liebt, die Kunſt einzuſchränken, auch die Wiſſenſchaft zu feſſeln pflegt, die freie Wiſſenſchaft und Forſchung noch eher als die Kunſt, wie Leſſing ſpäter am eigenen Leibe zu fühlen bekam. Er kennt nur eine Kunſt; der Begriff der Entwicklung, der Wandlung geht ihm völlig ab. Er wünſcht die

eine, die einzig richtige Kunst festgehalten, womöglich von der starken Hand des Staates. Da ihm die Möglichkeit eines völligen Umschwungs der Kunstrichtung und des Geschmackes im Grunde etwas Unfaßbares ist, so rechnet er kaum mit der Eventualität, daß bei gänzlich veränderten Anschauungen und Bedürfnissen die staatlichen Mächte gerade die von ihm hochgehaltene Kunst treffen könnten. Er hat sich's wohl kaum träumen lassen, daß die Werke des von ihm verehrten Rafael Mengs aus den vornehmsten Sammlungen in die Rumpelkammern verwiesen würden.

Seine Ausführungen über staatliche Kunstaufsicht boten ihm erwünschten Anlaß, eine interessante Idee zur Sprache zu bringen, nämlich seine besondere Auslegung gewisser Träume, welche antike Schriftsteller von den schwangeren Müttern berühmter Männer berichten. Da er hier von der Einwirkung schöner Bildsäulen auf die Nachkommenschaft ausgeht, so lag ihm der Gedanke nahe, daß es Aufgabe des Staates sei, dafür zu sorgen, daß nur Gebilde schöntypischer Kunst dem Publikum vor Augen kommen.

IV*)

„Ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursach gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind."

Lessing verwechselt wohl Ursache und Wirkung. Ein Volk erzeugt die seinen Anlagen angemessene Kunst und gestaltet seine Vergnügungen nach seinen Bedürfnissen. Den Römer lockte das Fechterspiel, während der Grieche Szenen des gewaltsamen Todes selbst auf der Bühne den Blicken entzog. Nicht die Gladiatorenkämpfe hinderten das Aufkommen des wahren Tragischen; denn selbst in der Zeit, wo sie nur erst ganz sporadisch auftraten, ungefähr in den Tagen, als Plautus sein Talent entdeckte, selbst damals erstand den Römern kein Tragiker von annähernd der gleichen Kraft und Eigenheit ihres großen Komikers. Sie haben ihn auch nie bekommen. Der Zug zum Grausamen, der Mangel an Humanität, an reiner Menschlichkeit verwehrten es. Gladiatorenspiel und Senecas Tragödie sind Blüten am nämlichen Zweig.

*) Die Kapitelzahlen bedeuten die Kapitel des Lessingschen Laokoon.

„Wenn man ſagt, der Künſtler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künſtler nach, ſo kann dieſes zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des anderen zu dem wirklichen Gegenſtande ſeiner Nachahmung, oder ſie haben beide einerlei Gegenſtände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem anderen die Art und Weiſe es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Äneas beſchreibet, ſo ahmet er dem Künſtler, welcher dieſes Schild gemacht hat, in der erſten Bedeutung nach. Das Kunſtwerk, nicht das, was auf dem Kunſtwerk vorgeſtellet worden, iſt der Gegenſtand ſeiner Nachahmung; und wenn er auch ſchon das mit beſchreibt, was man darauf vorgeſtellet ſieht, ſo beſchreibt er es doch nur als ein Teil des Schildes und nicht als die Sache ſelbſt. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, ſo würde dieſes eine Nachahmung von der zweiten Gattung ſein. Denn er würde nicht dieſe Gruppe, ſondern das, was dieſe Gruppe vorſtellet, nachgeahmet, und nur die Züge ſeiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der erſten Nachahmung iſt der Dichter Original, bei der anderen iſt er Kopiſt. Jene iſt ein

Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Weſen ſeiner Kunſt ausmacht, und er arbeitet als Genie, ſein Vorwurf mag ein Werk anderer Künſte oder der Natur ſein. Dieſe hingegen ſetzt ihn gänzlich von ſeiner Würde herab; anſtatt der Dinge ſelbſt ahmet er ihre Nachahmungen nach und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für urſprüngliche Züge ſeines eigenen."

Die Überſchätzung der Definition, der Hang zur Spitzfindigkeit verführten Leſſing zu einer nicht eben glücklichen Begriffsbeſtimmung von zwei verſchiedenen Arten der dichteriſchen Nachahmung. Dieſe ſeine Definition iſt nur möglich, weil das Wort „Nachahmung" damals noch eine doppelte Bedeutung beſaß: es bezeichnete Nachahmung in unſerem Sinne und bedeutete überdies Darſtellung oder Schilderung. Im Laokoon ſelbſt braucht Leſſing das Wort einmal in einem und demſelben Satz in beiden Bedeutungen. „Wenn indes Dichter und Künſtler diejenigen Gegenſtände, die ſie miteinander gemein haben, nicht ſelten aus dem nämlichen Geſichtspunkt betrachten müſſen: ſo kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinſtimmen ſollten, ohne daß zwiſchen ihnen ſelbſt die geringſte Nachahmung oder Beeiferung geweſen."

Seine Meinung läßt ſich ungefähr folgendermaßen in die heutige Terminologie übertragen: 1. Der Dichter wählt ein wirklich exiſtierendes Kunſtwerk zum Gegen-

ſtand ſeiner Darſtellung oder Beſchreibung. 2. Der Dichter wählt das nämliche Motiv wie der bildende Künſtler und lehnt ſich an deſſen Behandlung im ganzen und einzelnen an.

Die erſte Art der Nachahmung erläutert Leſſing am Schilde des Äneas bei Virgil. Der Schild als Ganzes, das Kunſtwerk in ſeiner Totalität, nicht die auf ihm dargeſtellten Geſchehniſſe, bildet das Sujet der dichterlichen Beſchreibung. Der Dichter nimmt ſie mit als integrierende Beſtandteile des Ganzen.

Man wird dieſes Beiſpiel beanſtanden, ſelbſt wenn man die Definition, der es dient, gelten läßt. Es iſt zu eng gewählt. Es vertritt nur eine beſtimmte Gattung von Kunſtwerken, ſolche, die, wenn auch nicht immer, ſo doch häufig ſelber irgendwelchen Bildſchmuck tragen, wie Schilde, Waffen, Gefäße, Truhen, Sarkophage, Faſſaden. Bei einer Unmenge anderer und gerade bei den hervorragendſten trifft das aber nicht zu. Man denke an die Laokoongruppe, an Verrocchios Reiterſtandbild des Colleone, an den Moſes des Michel Angelo, an Thorwaldſens Löwen von Luzern. Gerade ſolche berühmte Bildhauerwerke zu ſchildern oder in eine Schilderung hineinzubeziehen wird ſich der Dichter leicht verſucht fühlen. Man erinnere ſich an die wundervolle Beſchreibung des Borgheſiſchen Fechters im „Grünen Heinrich“: „Ein helleres Licht ging von dem Bilde aus, in welchem das Leben im goldenen Zirkel von Verteidigung und

Angriff ſich ſelbſt erhielt. Von der erhobenen Fauſt des linken Armes über die Schulter weg bis zur geſenkten des rechten, von der Stirn bis zur Zehe, dem Nacken bis zur Ferſe wallte von Muskel zu Muskel, von Form zu Form die Erregung, der Schritt aus der Not zum Siege oder zum rühmlichen Untergange. Und welche Formen in ihrer Verſchiedenheit! Alle dieſe Organe glichen einer kleinen Republik von Wehrmännern, welche von einem Willen beſeelt vorandrangen, um ihren Verband gegen die Zerſtörung zu ſchützen."

Eine tiefgreifende Verſchiedenheit noch trennt den von Vergil beſchriebenen Schild des Äneas von der Gegengruppe der Kunſtgebilde, vom borgheſiſchen Fechter, vom Laokoon, vom Colleone u. ſ. w. Dieſe Werke ſind, ſie exiſtieren. Aber der Schild des Äneas war nie und nimmer vorhanden. Er iſt ja nur eine Fiktion des Dichters, in deſſen Hand es liegt, den Gegenſtand einzuſetzen oder auszuſchalten, von deſſen Gutdünken die Modelung des einzelnen abhängt. Er ſteht alſo, mit den unendlichen Scharen von Träumen und Viſionen, in den Reihen jener Plaſtiken und Gemälde, die ſich die Dichter bloß ausdenken.

Während der antike Dichter keinerlei mit der Pſyche ſeines Motivs organiſch zuſammenhängende Abſicht in der Schilderung ſolcher fingierter Kunſtgebilde verfolgt, vertraut der moderne ihr zuweilen das

Amt an, eine Situation oder Stimmung greifbarer, als das direkte Wort es vermöchte, zum Ausdruck zu bringen. Man erinnere ſich des prachtvollen Bildes im XI. Kapitel des III. Bandes des „Grünen Heinrich“: „Auf einer halbkreisförmigen Steinbank in einer römiſchen Villa, unter einem Rebendache, ſaßen vier bis fünf Männer in der Tracht des achtzehnten Jahrhunderts, einen Marmortiſch vor ſich, auf welchem Champagnerwein in hohen venezianiſchen Gläſern perlte. Vor dem Tiſche, mit dem Rücken gegen den Beſchauer gewendet, ſaß einzeln ein üppig gewachſenes junges Mädchen feſtlich geſchmückt, welches eine Laute ſtimmt und, während ſie mit beiden Händen damit beſchäftigt iſt, aus einem Glaſe trinkt, das ihr der nächſte der Männer, ein kaum neunzehnjähriger Jüngling, an den Mund hielt. Dieſer ſah beim läſſigen Hinhalten nicht auf das Mädchen, ſondern fixierte den Beſchauer, indeſſen er ſich zu gleicher Zeit an einen ſilberhaarigen Greis mit rötlichem Geſicht lehnte. Der Greis ſah ebenfalls auf den Beſchauer und ſchlug dazu ſpöttiſch mutwillig ein Schnippchen mit der einen Hand, während die andere ſich gegen den Tiſch ſtemmte. Er blinzelte ganz verzwickt freundlich mit den Augen und zeigte allen Mutwillen eines Neunzehnjährigen, indeſſen der Junge, mit trotzig ſchönen Lippen, mattglühenden ſchwarzen Augen und unbändigen Haaren, deren Ebenholzſchwärze durch den verwiſchten Puder glänzte, die Erfahrungen eines

Greiſes in ſich zu tragen ſchien. Auf der Mitte der Bank, deren hohe, zierlich gemeißelte Lehne man durch die Lücken bemerkte, ſaß ein ausgemachter Taugenichts und Hanswurſt, welcher mit offenbarem Hohne, die Naſe verziehend, aus dem Bilde ſah und ſeinen Hohn dadurch noch beleidigender machte, daß er ſich durch eine vor den Mund gehaltene Roſe das Anſehen gab, als wolle er denſelben gutmütig verhehlen. Auf dieſen folgte ein ſtattlicher Mann in Uniform: dieſer blickte ruhig, faſt ſchwermütig, aber doch mit mitleidigem Spotte drein, und endlich ſchloß den Halbkreis, dem Jüngling gegenüber, ein Abbé in ſeidener Soutane, welcher, wie eben erſt aufmerkſam gemacht, einen forſchenden ſtechenden Blick auf den Beſchauer richtete, während er eine Priſe zur Naſe führte und in dieſem Geſchäft einen Augenblick anhielt, ſo ſehr ſchien ihn die Lächerlichkeit, Hohlheit oder Unlauterkeit des Beſchauers zu frappieren und zu heilloſen Witzen aufzufordern. So waren alle Blicke, mit Ausnahme derjenigen des Mädchens, auf den gerichtet, der vor das Bild trat, und ſie ſchienen mit unabwehrbarer Durchdringung jede Selbſttäuſchung, Halbheit, Schwärmerei, jede verborgene Schwäche, jede unbewußte oder bewußte Heuchelei aus ihm herauszufiſchen. Auf ihren eigenen Stirnen, um ihre Mundwinkel ruhte zwar unverkennbare Hoffnungsloſigkeit; aber trotz der Bläſſe, die ohne den rötlichen Greis alle überzog, ſteckten ſie in einer unverwüſtlichen Geſundheit, wie die Fiſche

im Wasser, und der Betrachter, der seiner nicht ganz bewußt war, befand sich so übel unter diesen Blicken, daß man eher versucht war auszurufen: „Weh dem, der vor der Bank der Spötter steht!"

Ganz ähnlich liegen die Dinge in C. F. Meyers „Versuchung des Pescara": „Auf einem weißen Marmortischchen spielten Schach ein Mann und ein Weib in Lebensgröße. Dieses, ein helles und warmes Geschöpf in fürstlichen Gewändern, berührte mit zögerndem Finger die Königin und forschte zugleich verstohlenen Blickes in der Miene des Mitspielers, der, ein Krieger von ernsten und durchgearbeiteten Zügen, in den streng gesenkten Mundwinkeln ein Lächeln versteckte."

Dieses frei erfundene Bild symbolisiert und verkörpert den Geist der Situation und einen Teil des Novellenmotivs. Es wirkt wie eine schlagende Kapitelüberschrift und wirkt noch mehr, weil es Perspektiven eröffnet. Ebenso das Gemälde im „Grünen Heinrich", worunter übrigens der Dichter ein feines fabula docet setzt.

Allerdings könnte man einwenden, Vergils Schildepisode sei ein unerläßlicher Bestandteil der epischen Handlung, die Gemälde der beiden Schweizer dagegen nur Einschübe symbolisierender Natur. So gut es jedoch Gottfried Keller freistand, das Bild zu gestalten wie er wollte, oder es sogar wegzulassen, ebenso stand es Vergil frei, die Gegenstände auf dem Schilde des

Äneas beliebig zu wählen oder die ganze Schildepiſode auch wegzulaſſen. Keinenfalls ändert aber dieſe Erwägung etwas an der Tatſache, daß es ſich bei allen drei Poeten lediglich um erdachte Kunſtwerke handelt.

Die Frage drängt ſich auf: entging es Leſſing, als er die Vergiliſche Schildbeſchreibung als Beiſpiel für die erſte Art der Nachahmung wählte, daß die Vorlage des Dichters nicht ein wirkliches Kunſtwerk war, ſondern bloß ein von ihm fingiertes? Oder ſah er gefliſſentlich über dieſe Sachlage hinweg, indem er ſich dabei beruhigte, daß es ſchließlich für Verfahren und Technik des Dichters auf das nämliche hinauslaufe, ob er ſeine Augen auf ein wirkliches Kunſtgebilde lenke oder ſich nur in Gedanken eines zurechtrichte?

Vielleicht leiteten ihn Gründe künſtleriſcher Ökonomie. Er gedachte die Fundamentalfrage ſeines Buches mit möglichſt wenigen Beiſpielen zu löſen. So behalf er ſich hier mit dem Schild des Äneas, auf den er in anderweitigem Zuſammenhang zurückzukommen ſich vorgenommen hatte.

Die andere Art der Nachahmung demonſtriert Leſſing am Laokoonmotiv: Der Dichter übernimmt vom bildenden Künſtler nicht allein das Sujet, ſondern auch die Behandlung, die Einzelheiten, die beſonderen Züge, die Stimmung, nicht nur das Was, ſondern auch das Wie. Leſſing wendet ſich heftig gegen Spence, der dieſe Nachahmung bei den antiken

Dichtern überall wittert, sobald er Gleichheit des Motivs, geschweige denn Übereinstimmung im einzelnen wahrnimmt. Und eben diese unerbittliche Abrechnung mit dem englischen Gelehrten benützt er dazu, die Grenzsonderung zwischen redender und bildender Kunst zu fördern.

Aber befremdlicherweise redet nun Lessing gerade im Laokoon derjenigen Dichterpraxis im gegebenen Falle das Wort, die er theoretisch verurteilt.

Im VI. Kapitel nämlich erörtert er die auch von anderen schon aufgeworfene Frage, ob Vergil die Laokoongruppe gekannt habe. Nein, sagt er. Er hätte sonst von der vollendeten Schönheit des Wunderwerkes etwas in seine Darstellung hinüberfließen lassen. „Warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten. Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbild gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. ... Wenn aber der Dichter

die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn ebenso unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken?" Weit entfernt, diese eventuelle Nachahmung zu verdammen, ist Lessing sogar bereit, sie zu begrüßen, obgleich sie nach seiner Meinung „den Dichter gänzlich von seiner Würde herabsetzt", und obgleich er im XI. Kapitel urteilt: „Hätte Vergil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben."

Wenn ein Dichter ein Bildwerk in seinen Einzelheiten nachahmt, so entwürdigt er sich nach Lessings Meinung; wenn aber Virgil in diesem Sinne die Laokoongruppe nachgeahmt hätte, so wäre es gleichfalls nach Lessings Ansicht (im VI. Kapitel) ein Verdienst gewesen. Der Widerspruch ist evident.

Übrigens ist diese ganze Unterscheidung der beiden Sorten von „Nachahmung" beinahe ein Streit um nichts, ein Fechten mit Worten: denn die eine wie die andere ist in der Praxis unerheblich, schon weil die Beschreibung eines wirklichen Kunstwerkes oder

die direkte Entlehnung einzelner Züge desselben durch einen Dichter etwas Seltenes und meist schon der Ausdehnung nach Unbedeutendes ist. Ob z. B. Vergil für seine Verse der Laokoongruppe etwas absah oder nicht, das hätte wohl den Umfang der betreffenden Episode kaum um einige Zeilen geändert und weder ihren Wert, noch den des Gesanges und der ganzen Dichtung berührt.

Es war leicht, Motive aufzubringen, die ausschließlich für den Dichter oder ausschließlich für den bildenden Künstler sich eignen; viel schwerer, solche aufzutreiben, die den Forderungen des einen wie des anderen entsprechen. Das Schildmotiv mag diese Eigenschaft besitzen; dem Laokoonmotiv geht sie entschieden ab. Dieses Urteil fällte ein poetisches Genie, fällte Goethe. Er bezeichnete die Vergleichung der Gruppe mit Vergils Erzählung als ein großes Unrecht gegen diesen, da der Gegenstand kaum ein zu dichterischer Behandlung geeigneter sei und Zweck und Aufgabe des Bildhauers und des Poeten völlig auseinander gingen.

Das sah Lessing nicht, und wenn er es sah, so mußte er es ignorieren. Sein Gang blieb so stark und entschieden nur unter der Voraussetzung, daß das Motiv dem Dichter und dem Plastiker gleich günstige Bedingungen biete. Nur diese Voraussetzung ermöglichte ihm die bestimmten, prägnanten, durch keine Nebenlinien zerfaserten Umrißlinien seines Kunstwerkes.

Die verſchiedenartige Eignung einer Menge von Motiven für die beiden Künſte zu betrachten, wäre ein Kapitel für ſich, ein reiches und ſehr lehrreiches. Sämtliche Stadien wären zu erwägen von der annähernden Gleichheit in beiden Künſten bis zu jenem leiſeſten und letzten Nachwirken, das nicht mehr direkt aus der Arbeit des einen oder anderen erkennbar wird, ſondern ſich nur noch durch das Zeugnis des Schöpfenden oder ſonſt eines Wiſſenden feſtſtellen läßt.

Wie es ſich lohnte, aus bedeutenden Dichtern jene Bilder und Skulpturen zuſammenzutragen, die ſie erdichten, aber als vorhandene beſchreiben, ſo müßte eine Zuſammenreihung von wirklichen Kunſtwerken fruchtbar ſein, die auf dieſe oder jene Weiſe einen Poeten anregten, wobei womöglich die Abbildung des Kunſtwerkes vom Dichtertext zu begleiten wäre. Hier gebührte z. B. ein Platz dem Kinderbildnis, das vor der Seele Gottfried Kellers die rührende Geſtalt des Meretlein heraufbeſchwor. Umgekehrt auch müßte — von jenem Worte Homers an, das dem Phidias das Antlitz des Zeus vorzauberte, — eine Sammlung von Dichterſtellen manchen Aufſchluß gewähren, die einen bildenden Künſtler inſpirierten.

XI

„Wenn vor dem Homer eine ſolche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden geweſen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus dieſen Gemälden ſein Werk genommen hätte: würde er nicht von unſerer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künſtler nichts von unſerer Hochachtung entziehen, wenn er ſchon weiter nichts tut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?"

Derlei Anſchauungen zeitigt nur eine Periode, wo der Puls der lebendigen Kunſt nicht mehr mitſchlägt im Leben des Gebildeten. In einer ſolchen Zeit entſtand Leſſings Laokoon. Und das eben bedingt das Starre und Enge ſeiner Kunſtanſichten. Er hat nicht die geringſte Fühlung mit der lebendigen Kunſt. Ein Atelier hat er kaum betreten, außer in den wenigen Fällen, wo er ſitzen mußte. Fundament, Technik und beſondere Aufgaben der Malerei hat er wohl nie mit einem bedeutenden Maler beſprochen, ſchon aus dem einfachen Grunde nicht, weil ſich unter ſeinen deutſchen Zeitgenoſſen ein ſolcher nicht befand. Denn ſo Beträchtliches er auch konnte, ein ſchöpferiſcher Kopf war Anton Graff nicht.

Man ließ sich porträtieren. Das waren die Beziehungen der meisten Gebildeten jener Zeit zur Malerei. Das Interesse beschränkte sich meist auf die schöne Literatur und auf die mit mehr oder weniger Theologie und Moral versetzte Philosophie. Seit Winckelmanns Eingreifen wandte sich das Kunstbedürfnis vorwiegend der Archäologie zu. Das gewahrt man schon aus den Gegenständen, auf die sich Lessing warf. Außer der antikisierenden Renaissance und ihrer bleichen Nachblüte verblaßte Alles vor der Herrlichkeit altgriechischer Schöpfungen, die man allerdings mehr träumte und ahnte als mit Augen sah. Die Erzeugnisse der altheimischen Meister waren vergessen oder galten nichts. Man zimmerte die Grundlagen der Bildhauerei nach antiken Skulpturen, die man nur aus schlechten Stichen kannte, die der Malerei nach antiken Bildern, von denen nur dunkle und problematische Beschreibungen alter Autoren Kunde lieferten. Man philosophierte über Malerei ohne Anschauung, ohne Kenntnis der Technik, ohne Einsicht in ihre Lebensbedingungen.

Gottfried Keller, hervorragender Dichter, tiefblickender Kritiker und genauer Kenner der Maltechnik in einer Person, pflegte zu betonen, man könne in der Poesie durch das bloße Gefühl richtig geleitet werden, während man sich hüten müsse, über Malerei zu reden ohne Kenntnis der Technik und möglichst reiche Anschauung.

Das bewahrheitet ſich ſelbſt an einem ſo Großen wie Leſſing, dem in der Tat das eine wie das andere ſo ziemlich mangelte. Wo er von Poeſie handelt, wo er ihre Aufgaben beſtimmt, wo er die Marken der Künſte ſcheidet, da iſt er zu Hauſe, wie unter ſeinen Mitlebenden keiner. Hingegen fühlt man, daß er ſich auf einigermaßen unſicherem Boden bewegt, ſobald er auf die Malerei gerät. Allerdings fällt nun auch etwas anderes ſehr gewichtig in die Wage. Leſſing war die bildende Kunſt kein eigentliches Bedürfnis. Die Nachricht über ein längſt zu Grunde gegangenes Bild bei irgend einem alten Schriftſteller zog ihn eigentlich mehr an als das, was die Zeitgenoſſen diesſeits und jenſeits des Rheins malten. Er war weit mehr Äſthetiker und Kritiker als Kunſtfreund. Ein lehrreiches Buch über bildende Kunſt feſſelte ihn vermutlich mehr als die Bilder ſelber.

Die Behauptung, der Maler, welcher den Dichter nachahmt, tue weiter nichts, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücke, verkennt die beſonderen Probleme und Aufgaben der Malerei und erniedrigt ſie. So wird die Kunſt von einer Zeit eingeſchätzt, in der ſie tief ſteht. In dieſer Einſchätzung ſtehen der Graf Caylus und Leſſing vollſtändig auf dem gleichen Boden, nur daß eben Leſſing in einer Beziehung ſchärfer ſieht. An einer Stelle lockert er der Malerei die Feſſeln, die ſie an die Poeſie ketten. Aber ſonſt iſt ſeine Meinung kurz

und bündig die: der Maler soll Literatur malen! eine Meinung, von der auch Goethe nie ganz losgekommen ist. Ein entschiedener Bruch mit dieser Tradition wurde erst vor etwas mehr als einem halben Jahrhundert durch die Franzosen vollzogen. Seither wissen wir, und ist es eigentlich jedem Gebildeten, der sich um solche Dinge kümmert, geläufig: die Malerei gehorcht ihren eigenen Gesetzen. Es ist eine Bedingung ihrer Größe, daß sie höchstens gelegentlich Literatur malt. Ein Maler, der niemals Literatur malt, kann hervorragend sein. Einer, der es ausschließlich oder auch nur überwiegend tut, wird es gewiß niemals sein.

Lessing wollte den Dichter verhindern, in das Gebiet des Künstlers hinüberzugreifen; gleichzeitig aber drängte er diesen allzuweit in das Gebiet der Poesie hinein. —

„Der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten."

Auf welche abschüssigen Bahnen würden Kritik und Ästhetik geraten, wollte man sich ein Urteil darüber erlauben, was leicht und was schwer ist! Je nachdem kann in der Kunst alles leicht oder alles schwer sein. Was z. B. ein Maler oder Dichter mit Leichtigkeit vollbringt, das erreicht ein anderer von annähernd gleichem Talent nur mühsam oder gar nicht. Und der nämliche Künstler stößt oft da auf unüberwindliche Schwierigkeiten, wo er früher keine

gefunden. Wenn also für den Zünftigen, ja für einen und denselben Mann leicht und schwer nur zu häufig inkommensurable und daher für die Wertbestimmung einer Schöpfung unbrauchbare Begriffe sind, so involviert eine unzünftige Vergleichung, wie diejenige Lessings, der die Schwierigkeiten verschiedener Künste gegeneinander ausspielt, eine Schiefheit, wenn nicht ein Unrecht. In allen Künsten entscheidet nur die Qualität und die den speziellen Mitteln entsprechende Lösung der Probleme.

Als man den Maler Runge fragte, was er denn mit dem Zyklus seiner „Vier Jahreszeiten" eigentlich habe ausdrücken wollen, da erwiderte er: „Wenn ich das sagen könnte, hätte ich es nicht gemalt."

Es entspringt Lessings Trieb zum Erklären, Einteilen und Klassifizieren, daß er auch die Begriffe leicht und schwer in die Kunst einführen möchte. Der Begriff der Freiheit in der Kunst ist ihm noch nicht aufgegangen, er rechnet zu wenig mit dem Unbewußten, mit den unendlichen und begrifflich nicht zu fassenden Spielarten und Möglichkeiten der Talente und der Individualitäten. —

„Es gibt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine schöne Landschaft darstellet, hat mehr getan, als der sie gerade

von der Natur kopieret. Dieſer ſiehet ſein Urbild vor ſich, jener muß erſt ſeine Einbildungskraft ſo anſtrengen, bis er es vor ſich zu ſehen glaubt. Dieſer macht aus lebhaften ſinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus ſchwankenden und ſchwachen Vorſtellungen willkürlicher Zeichen."

In ſeinem Widerwillen gegen den Realismus wehrt ſich hier Leſſing gegen die bloße Vedute und mit Recht. Aber er fällt ins entgegengeſetzte Extrem, d. h. unvertraut mit den zu einer richtigen Landſchaft erforderlichen Studien und Vorarbeiten, erklärt er gemalte Literatur für ein richtiges Landſchaftsbild. Bekanntlich hat ſchon 1767 Helfrich Peter Sturz dieſe Einſeitigkeit Leſſings in einem Briefe an ihn bekämpft. —

„Protogenes hatte die Mutter des Ariſtoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philoſoph dafür bezahlte. Aber entweder ſtatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß ſein Rat eine bloße Schmeichelei geweſen ſei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfnis der Kunſt erwog, allen verſtändlich zu ſein, riet er ihm, die Taten des Alexanders zu malen; Taten, von welchen damals alle Welt ſprach, und von welchen er vorausſehen konnte, daß ſie auch der Nachwelt unvergeßlich ſein würden. Doch Protogenes war nicht geſetzt genug, dieſem Rate zu folgen;

impetus animi, ſagt Plinius, et quaedam artis libido, ein gewiſſer Übermut der Kunſt, eine gewiſſe Lüſternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz anderen Vorwürfen. Er malte lieber die Geſchichte eines Jalyſus, einer Cydippe u. dergl., von welchen man itzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was ſie vorgeſtellet haben."

Wie Blümner bemerkt, läßt ſich Leſſings Überſetzung von libido artis u. ſ. w. und ſeine Auffaſſung der Stelle nicht halten. Auch hier lockt ihn der Wunſch in die Irre. Er ſucht aus dem Lob des Plinius einen Tadel herauszuklauben gegen Protogenes, weil dieſer aus dem Kreis der zu ſeiner Zeit bekannten Sujets herausgetreten ſein ſollte. Das ginge noch an; aber Leſſing macht es ihm zum Vorwurf, daß er Motive wählte, von welchen, reichlich zweitauſend Jahre ſpäter, „wir auch nicht einmal erraten können, was ſie vorgeſtellet haben". Als ob ein Künſtler nicht für ſein Publikum ſchüfe, oft ſogar bloß für einen einzigen Auftraggeber! Leſſing ſcheint nicht daran zu denken, daß man die fraglichen Bilder des Protogenes, wenn ſie erhalten wären, auch ohne jede literariſche Kunde über das Sujet vermutlich zu begreifen und jedenfalls ſehr wohl zu genießen vermöchte. Winckelmann z. B. würde dieſen Schöpfungen des Protogenes Geiſt und Sinn abgefühlt haben auch ohne eine von der Tradition gebotene literariſche Wegleitung. Ein tüchtiger Maler traktiert

ſeinen Stoff ſo, daß ſich der Beſchauer einen Vers darauf zu machen vermag, ſelbſt wenn er das hiſtoriſche Faktum oder die Überlieferung nicht kennt. Es können Stoffe im Laufe der Zeit aus dem Geſichtskreis der Menſchen treten, bis ſie ſchließlich nur noch ganz Wenigen vertraut ſind, und auch dieſen nicht ohne Studium. Rembrandts Landsleute und Mitlebende waren im Alten Teſtament bewandert wie heute nur etwa ein reformierter Theologe. Iſt der Beſchauer von heute im ſtande, ſich über die Natur eines gemalten Geſchehniſſes Rechenſchaft abzulegen, was verſchlägt es, daß ihm die Namen der Helden auf manchen dieſer Bilder oder Radierungen längſt entfielen oder überhaupt niemals bekannt waren? Ob man, wie früher, in dem finſteren Hünen, der gegen einen Alten die Fauſt ballt, Adolf von Geldern oder, wie jetzt, Simſon erblickt, das bleibt für die Verſtändlichkeit und die Qualitäten der mächtigen Schöpfung Rembrandts in der Berliner Nationalgalerie völlig gleich. Weiß einer von zehntauſend Betrachtern etwas von Adolf von Geldern oder erinnert er ſich, wenn er es jemals wußte, welche Drohung Simſon gegen ſeinen Schwiegervater ausſtößt? Die Situation ſpricht für ſich. Umgekehrt ſind ungezählte Bilder um nichts mehr wert, weil uns der erſte Blick über ihren Inhalt vollkommen aufklärt.

Gewiß hat Leſſing Recht mit der Frage: „Verlangt man, daß das Publikum ſo gelehrt ſein ſoll,

als der Kenner aus seinen Büchern ist? Daß ihm alle Szenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen?" Aber er macht von diesem Gedanken eine unglückliche Nutzanwendung, indem er den Malern davon abrät, Szenen aus Homer, wie dies Graf Caylus vorgeschlagen hatte, zu wählen. Er rät davon ab, weil dem Publikum diese Szenen neu und unbekannt seien. Er empfiehlt den Malern, ihre Vorwürfe, wie seit Jahrhunderten, aus Ovid zu schöpfen, den man kenne.

Die Folgezeit hat Lessing Unrecht gegeben und zwar in doppelter Beziehung. Einmal ist Homer unseren Malern vertrauter als Ovid. Sodann aber, und das ist die Hauptsache: sie suchen ihre Stoffe fast so wenig bei dem einen wie bei dem anderen, weil sie ihre Aufgabe nicht mehr in der Literaturmalerei erblicken.

Der Widerstand gegen die Idee des Grafen Caylus, die Sujets der Malerei durch homerische Szenen zu bereichern, und die Begründung dieses Widerstandes liefert den schärfsten Zug zu dem Bilde, das wir, namentlich aus dem XI. Kapitel des Laokoon, von dem Maltheoretiker Lessing gewinnen. Man wird dieses Bild ungefähr folgendermaßen zeichnen können:

Lessing kennt die Technik der Malerei nicht. Von ihrer eigentlichen Natur, ihren besonderen Aufgaben

und von ihrer Selbstherrlichkeit hat er keinen zureichenden Begriff. Stilleben, Tierstück, Landschaft, Historienbild und Genre läßt er nur zur Not gelten, das Porträt ist ihm wenig. Der Mann, der in der Minna von Barnhelm seinem Volke frisch aus der Gegenwart gegriffene Szenen bot und gerade dadurch eine nationale Poesie schuf, er würde diese oder ähnliche Szenen, von einem seiner Feder ebenbürtigen Pinsel auf die Leinwand gezaubert, nicht für volle, nicht für die wahre Kunst genommen haben*). Nicht das Erlebnis, nicht die Gegenwart soll den Maler inspirieren, sondern der Dichter, und zwar der antike. Er soll wesentlich antike oder antikisierende Literatur malen, und zwar in möglichst enger Anlehnung an antike Malerei und Plastik. Er soll „Geschichten" malen, bekannte Vorwürfe. Er soll nicht neue Motive erfinden und aufsuchen, über die das Publikum stutzen könnte; er soll das tausendmal gemalte Motiv zum tausendeintenmale wählen und ihm durch Variationen in Einzelheiten den Reiz der Neuheit abzugewinnen suchen. Der Begriff der Freiheit und der Entwicklung geht Lessing dermaßen ab, daß er um die enge Stoffwelt, die er durchaus im Geist akademischer Ruhe und Schönheit behandelt wünscht, eine chinesische

*) Offenbar wurden Lessings Ansichten nicht berührt durch Chodowieckis reiche und nationale Schwarzweißkunst, die ihre Motive aus der Zeit nahm und bald nach dem Erscheinen des Laokoon teilweise auch Lessings Schöpfungen illustrierte.

Mauer ziehen will. Die seit Jahrhunderten aus Ovid gewonnenen Motive sollen nicht durch homerische vermehrt werden, nicht etwa, weil diese sich zur bildlichen Darstellung nicht eignen — sie eignen sich ebensogut und sind eigentlich noch schöner, meint Lessing —, sondern bloß darum, weil sie neu sind!

Lessings Zeitgenossen teilten seine Ansicht über Malerei mehr oder weniger, oder wohl richtiger gesagt: sie waren wie er so sehr nur mit Philologie und Philosophie aufgesäugt, daß ihnen alles ziemlich fern lag, was Malerei hieß. Herder z. B., der auf jedem Plätzchen seines kritischen Wäldchens eine Gelegenheit ausspäht, Lessing in den Weg zu treten, empfindet dessen maßlose Einseitigkeit und Härte gegenüber der Malerei nicht. Er hört das alles ruhig an, obgleich er ein Gefühl dafür hat, daß Lessing da am sichersten ist, wo er als Kunstrichter des „poetischen Geschmacks" auftritt.

Da hatte sich Friedrich d. Gr., in enger Berührung mit den Franzosen, den Sinn für die zeitgenössische Kunst und die Kunstfreude ganz anders frei gehalten und durch keinen gelehrten Geist verderben lassen. Er freute sich an den Werken Watteaus.

„Zwingen den Homer ja beſondere Umſtände, unſeren Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenſtand länger zu heften: ſo wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinſel folgen könnte, ſondern er weiß durch unzählige Kunſtgriffe dieſen einzelnen Gegenſtand in eine Folge von Augenblicken zu ſetzen, in deren jedem er anders erſcheinet und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entſtanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entſtehen ſehen ... ich betrachte itzt die Geſchichte des Scepters bloß als einen Kunſtgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne ſich in die froſtige Beſchreibung ſeiner Teile einzulaſſen.“

Leſſings Beobachtungen über Homers Schilderungstechnik ſind wohl unanfechtbar. Es ſind die Entdeckungen eines ungewöhnlichen Kunſtverſtandes. Nur geht er fehl in der Annahme, Homer habe als ein mit hellſtem Bewußtſein die epiſchen Geſetze handhabender Kunſtdichter die freie Wahl gehabt, entweder zu ſchildern oder, wenn ihm ſchildern nicht beliebte, Schilderung in Handlung aufzulöſen.

Gleich Herder erhob Einſprache. Er fühlte die naiven Elemente in Homer, wofür Leſſing die Emp-

findung mangelte. Offenbar will Herder das Inſtinktive und Unbewußte des homeriſchen Schaffens bezeichnen, wenn er ſagt: „Homer iſt immer ſo fortſchreitend in Handlungen, weil er damit fortſchreiten muß, weil alle dieſe Teilhandlungen Stücke ſeiner ganzen Handlung ſind, weil er ein epiſcher Dichter iſt.“

In dieſem, nach Herders nicht ſeltener Art, eigentümlich dunkeln Satze dämmert möglicherweiſe ein Gedanke, den Herder weder zur Klarheit noch zur Form gebracht hat.

Das Entſcheidende nämlich iſt: Homer hat gar nicht die Wahl, zu ſchildern oder nicht zu ſchildern. Wirklich beſchreiben, d. h. im Sinne eines modernen Menſchen beſchreiben, kann er abſolut nicht. Nur annähernd vermag er das Palaſtinnere und die Gärten des Alkinoos zur Anſchauung zu bringen. Doch den Schild des Achill, die beiden Zepter, den Wagen der Juno iſt er außer ſtande zu beſchreiben. Er vermag es nicht, weil ſeine Sprache noch in einer Periode der Entwicklung ſteckt, wo ſie die Fähigkeit des Schilderns noch gar nicht erlangt hat.

Die ungeheure Überzahl der heute lebenden Menſchen ſteht noch auf der homeriſchen Stufe, und jeder, auch der Hochgebildetſte, muß heute noch dieſe Stufe erſt durchmachen. Der Bauer, ſelbſt der phantaſievolle, mit natürlicher Sprachkraft begabte, iſt unfähig, wenn er nicht während der Schuldreſſur etwas derart erworben hat, ein Geſicht, irgend einen Gegenſtand

oder ein Phänomen zu beſchreiben. Es gehört zu den Mühſalen des Lehrers in der Schule, die Kinder zur Beſchreibung anzuleiten und ſie ihnen anzuquälen. Sie können allerliebſte ſelbſterfundene Geſchichten erzählen; ſie können Erlebniſſe berichten; aber zu ſchildern, d. h. einen Gegenſtand in ſeinen einzelnen Teilen ſprachlich zur Anſchauung zu bringen, ſind ſie außer ſtande. Sie behelfen ſich, da ſie nicht direkt zum Ziel kommen, mit indirekten Mitteln, d. h. mit dem Vergleich. Dieſe Vergleiche bilden oft unſer Entzücken, weil ſie den unmittelbaren Eindruck bieten, wo wir mit der angelernten Schilderung hantieren. Wie reizend iſt es z. B., wenn das Kind, das zum erſten Male kohlenſaures Waſſer zu trinken bekommt, die Erklärung abgibt: „Das ſchmeckt wie eingeſchlafene Füße."

Eine Sprache kann einen hohen, ja den höchſten Grad poetiſcher Ausbildung erreichen ohne das Vermögen der eigentlichen Schilderung und Beſchreibung. Dieſes Vermögen iſt eine Frucht langer Kultur, ausgebildeter Technik und wohl auch eines reichen Verkehrs. Es reift gewöhnlich erſt, wenn die eigentliche Kunſtblüte ſchon verwelkt iſt. Hat ſich dieſes Können aber einmal eingeſtellt, ſo dringt es ganz folgerichtig in die Poeſie ein. Denn Schildern und direktes Charakteriſieren ſind auch Kunſtmittel oder wenigſtens die Surrogate ſolcher, und eine gewiſſe Kultur wird ſie nicht entbehren wollen.

Iſt die Epik einmal über das einfache Lied hinaus-

gewachſen, ſo leiſtet ſie nie mehr völligen Verzicht auf die Schilderung. Allerdings braucht die geſunde Epik ſie nur ſelten, nur als Würze, da ſie mit Entfalten und Organiſieren der epiſchen Geſchehniſſe genug zu tun hat. Die verkümmernde Epik hingegen artet in Schilderung überhaupt aus, da ſie keinen Stoff und Gehalt mehr beſitzt. Einem modernen Epiker die Zumutung ſtellen, ganz auf Schilderung zu verzichten, läuft ungefähr aufs nämliche hinaus, wie wenn man von einem Maler verlangt, daß er gewiſſe Farben und Farbeneffekte vermeiden ſoll.

Homers Welt iſt eine im ganzen noch ſo einfache, daß die Fähigkeit des Schilderns und das Bedürfnis danach noch wenig entwickelt iſt. Es regt ſich höchſtens, wenn es ſich um die Verdeutlichung märchenhafter Elemente handelt, ſeien es wunderbare Landſchaften und Paläſte auf fernen Inſeln, wie Palaſt und Gärten des Alkinoos, ſeien es aus den Händen der Götter hervorgehende Waffen, Rüſtungen, Wagen.

Homer ſchildert beinahe niemals das ſeinen Hörern Bekannte — denn ein paar zum Subſtantiv geſetzte Epitheta ſind noch keine Beſchreibung —, ſondern das ihnen Unbekannte.

Er verfügt nur über indirekte Schilderungsmittel, entſprechend ſeinem Kulturſtadium. Ob die Darſtellung der Wirkung, z. B. die der Schönheit Helenas auf die Greiſe, darunter zu rechnen iſt, mag fraglich bleiben, da es ſich hier eigentlich doch um ein rein

epiſches, d. h. erzählendes Moment handelt. Dagegen ſtellen alle ſeine Gleichniſſe, wie die Gleichniſſe überhaupt, ſeine eigentlichen Schilderungsmittel vor. Er wendet ſie durchſchnittlich nur an, um die ſeinen Hörern bekannten gegenſtändlichen Momente eines Geſchehniſſes zu verdeutlichen.

Folgt er aber dem Bedürfnis, ſeltene, unbekannte Gegenſtände zur Anſchauung zu bringen, ſo ſtehen ihm drei Methoden der Darſtellung zu Dienſten, je nach dem Objekt, deſſen Bild er bei dem Hörer hervorrufen will: 1. Fabrikation. 2. Zuſammenſetzung der Beſtandteile. 3. Bloße Aufzählung der Beſtandteile. Die zweite Methode wendet er nur da an, wo ihm eine der beiden anderen zu brauchen verwehrt iſt. Den Schild des Achill, die beiden Zepter, den Bogen des Pandoros läßt er fabrizieren vor den Augen eines Publikums, das ſelber Schilde hämmerte und Bogen glättete. Sobald aber ein Gegenſtand komplizierter iſt, aus verſchiedenen ungleichen Teilen beſteht, wie Agamemnons Kleidung und der Herawagen, dann begnügt ſich Homer mit der Zuſammenſetzung dieſer Teile. Wo auch das nicht mehr angeht, beim Palaſt und Garten des Alkinoos, da bleibt ihm ſchlechterdings nur die Aufzählung der Einzelheiten übrig. Er hütet ſich jedoch vor der Fülle der Einzelheiten; er greift nur die vorſtechendſten, markanteſten heraus, im gegebenen Falle nur diejenigen, die den Palaſt und den Garten des Alkinoos von an-

deren Gärten und Paläſten unterſcheiden. Das ſind weſentlich märchenhafte Züge. Wer von Homer in ſolchen Lagen die Verwandlung des Koexiſtierenden in Konſekutives fordert, der verlangt nichts weniger und nichts mehr als das richtige epiſche Prinzip ad absurdum geführt und verhunzt zu ſehen. Er fordert nämlich nichts anderes als anſtatt eines Eindrucks von Palaſt und Garten die Erbauung des Palaſtes und die Anpflanzung des Gartens. Das wäre nach Homers Gebrauch die Fabrikation an Stelle der Aufzählung der Einzelteile. Da die beſchriebenen Gegenſtände, alſo Garten und Palaſt, aus äußeren und inneren Teilen beſtehen und durchaus nicht mit einem Blick überſchaut werden können, ſo würde Anſchaulichkeit viel weniger erzielt als bei minder komplizierten Objekten wie z. B. einem Zepter oder einem Wagen. Auch würde die regelrechte Auflöſung des Koexiſtierenden in Konſekutives zu Epiſoden führen, welche wohl hunderte von Verſen beanſpruchen dürften.

Das Verderben der Epik reißt ein, ſobald unnötige oder breite Schilderung, Reflexion, Gelehrſamkeit, Allegorie eindringen.

Am ſtrahlenden Kunſtwerk des Gottfried von Straßburg gewahrt man wenige blaſſe Flecken, die Krankheit und beginnenden Verfall der Epik vorauskünden. Gottfried ſchildert wie Homer nicht das Bekannte. Er ſchildert nur, wenn er etwas Beſonderes damit erreichen, wenn er Senſation erzielen will. Er

iſt ein zu großer Künſtler, um nicht zu wiſſen, daß Schilderung vom Übel iſt; allein er vermag dem Dämon des genialen Virtuoſentums einige Male nicht zu widerſtehen. Er maskiert oder erſetzt die Beſchreibung ein paarmal durch allegoriſche Auslegung. Die vielbewunderte Muſterung des zeitgenöſſiſchen deutſchen Parnaſſes, die Dichtercharakteriſtiken und Poetenprofile ſind ein beſonders lehrreicher Fingerzeig für die Evolutionen, die zu jener Zeit in der Epik ſich zu vollziehen anfingen. Sie beweiſen nämlich, wie die damals in der literariſch gefärbten Geſellſchaft erſtarkte Fähigkeit des direkten Charakteriſierens ſich den Eintritt in die Poeſie erzwingt. Weil ſie das Gefüge der kunſtvollen Schöpfung durchbrechen und weil ſie ihrem Geiſte und Beſchaffenheit nach unepiſch ſind, bedeuten auch ſie ſchon und vielleicht mehr als alles andere das nahende Welken der Kunſtblüte. Aber ſie ſind an und für ſich ein Meiſterſtück der Kunſt und ſie ſind durchaus mit poetiſchen Mitteln geſchaffen. Gottfried vergißt keinen Augenblick, ſein Urteil in Dichterworte zu kleiden; gerade da, wo er ſeinem großen Rivalen Wolfram mit vollendeter Antipathie entgegentritt, ſteigert er ſich in originellſten Wendungen und Bildern.

Man hat, beiläufig bemerkt, in ſeinen Auslaſſungen über Walther von der Vogelweide einen Preis der muſikaliſchen, nicht der poetiſchen Leiſtungen des Lyrikers erblickt. Das heißt dem Dichter die Ausdrucksweiſe eines Muſiktheoretikers oder Muſikhiſtorikers zumuten,

d. h. übersehen, daß Gottfried die direkte technische Bezeichnung vermeidet und das Bild wählt, weil er Poet bleiben und nicht als Gelehrter sich ausdrücken will.

Zwei in verwandter Weise poetisch gefaßte Dichterbildnisse enthält der „Grüne Heinrich" Gottfried Kellers. Während der sechsundeinhalbhundert Jahre, die zwischen Tristan und Isolt und dem genialen Künstlerroman liegen, sind annähernd ähnliche nur in der Lyrik geschrieben worden. Sie sind die Dankesurkunden G. Kellers für Goethe und Jean Paul, von denen freilich die zweite anläßlich der Umarbeitung des Buches getilgt wurde. Hier kann man sehen, was es heißt: Der Dichter spricht! Hier löst sich die Charakteristik in Hymnus und Handlung auf. Alles ist Poesie, die auf dem Grunde der schärfsten künstlerischen Erkenntnis ruht. Diese Wandlung der Reflexion und Abstraktion in epische Bewegung ist umso bemerkenswerter, als Gottfried Keller ungefähr gleichzeitig mit der Niederschrift dieser Dichterbildnisse sich als richtiger Kritiker hervortat, indem er mit dem hellsten Bewußtsein das Können und Schaffen seines Landsmannes Jeremias Gotthelf zergliederte und würdigte. —

Bekanntlich hat in der deutschen Literatur kein abhandelndes Werk auf die poetische Praxis so stark gewirkt wie der Laokoon, eben deswegen, weil er aus dem Studium der epischen Technik auf die Heilung der epischen Technik zielte. Schon Wieland hat, worauf Erich Schmidt hinweist, ein Jahr nach dem Erscheinen

des unvergleichlichen Buches im „Idris" sich als gelehrigen Schüler bekannt. Es ist früh aufgefallen, wie Goethe, durch den Laokoon aufmerksam gemacht, stellenweise in „Hermann und Dorothea" geradezu nach dem Rezept arbeitet.

Sucht man ein ideales Paradigma zu Lessings Vorschriften, so ist es Hebels „Wiese". Es ist bewundernswürdig, wie hier immer von neuem Beschreibung in Handlung umgesetzt wird, wie der Dichter fortwährend einen neuen Anlaß findet, diese Umsetzung zu bewerkstelligen. Man sollte in Schulen und Kollegien den Laokoon nie traktieren, ohne Hebels liebliches Idyll daneben zu haben. Es wäre interessant zu wissen, ob Hebel Lessings Laokoon gekannt hat oder ob ihm das Studium der Alten und die Intuition den rechten Weg wies.

Prachtvolle Beispiele der Umsetzung des Nebeneinander in das Nacheinander bietet Carl Spitteler in seinem „Olympischen Frühling", der Geist und Haltung des großen Epos besitzt.

Auch bei ihm erscheint das Ankleidemotiv: Die Himmelstöchter kleiden sich an, anstatt daß man sie angekleidet kommen sieht. Das Ankleiden selbst ist bereichert und verlebendigt durch eine Reihe von Begleitgesprächen:

Doch unten in des Labyrinthes grauem Düster
Erwachte nach und nach ein munkelndes Geflüster.
Und blinzelnd mit den Wimpern, die der Schlaf noch schloß,
Ermahnten strafend sich die Töchter Uranos:

„Frisch auf! Ihr Schwestern, Eure jungen Glieder rührt!
Des Phönix Stimme, mein' ich, hab ich längst gespürt."
Husch! Aus den Kissen, welch ein wimmelndes Gewühl!
Und doppelfüßig sprangen sie geschwind vom Pfühl.
Und wie sie nun, ein Knie aufs andre Knie gebogen,
Die schmeichelnden Sandalen um die Knöchel zogen,
„Sag an," begannen sie, „geliebte Schwestern traut,
Was hat dein töricht Mädchenherz im Traum geschaut?
Geschah dir Liebes? oder ward dir bang und wehe?
Doch was es immer sei, das melde und gestehe."
„Mein Traum," versetzte sie, „war licht und wohlgetan.
Der Gäste freundlich Antlitz schaut' ich fröhlich an.
Wir boten hin und her die Hand uns friedlich dar
Und wohnten brüderlich beisammen Jahr um Jahr."
„Ei sieh nur, wie doch manches wunderlich gerät!
Denselben Faden hab' auch ich im Traum genäht."

Und wie den Hals sie streckten durch des Kittels Falten
Und um den schmalen Leib den engen Gürtel schnallten:
„Erkläre, liebe Schwester, und ergründe mir:
Schnee ist dein Röcklein, Lilien sind die Schuhe dir
Und Silberschaum dein Gürtel. Solltest du's bereuen,
Im schmucken Festtagskleid die Gäste zu erfreuen?"
„Mein Herz springt hoch. Es ist so glücklich und so rein.
So muß auch mein Gewändlein weiß und blendend sein."

Und als das ungefüge üpp'ge Lockenhaar
Bewältigt und mit Nadeln festgezwungen war:
„Die Wahrheit frage, liebe Schwester, was sie spricht:
Bin ich erträglich oder häßlich von Gesicht?"
„Die Wahrheit sagt's, die Sonne wird's bejahen müssen:
Schön bist du, dessen will ich dir den Nacken küssen."
(Olymp. Frühling. Die Auffahrt. Fünfter Gesang. S. 87.)

Kann oder will Spitteler die Schilderung einmal nicht umgehen, so begnügt er sich nicht mit dem lebhaften Nacheinander, sondern er belebt zugleich durch Gestaltenschöpfung. Man vergleiche z. B. die Schilderung des Gewitters in „Poseidon mit dem Donner":

„Holla!“ rief lachend aus dem Fenſter Zeus: „Wohin?
Was haſt du mit dem Feuerkolben im Beginn?“
Großartig ſprach Poſeidon: „Antwort geb' ich keine.“
Und ſtampfte durch Gemüs und Kraut ins Ungemeine.
Den Gigas wägend, tat er einen Probeſtreich,
Da heulten tauſend Regenwolken Sturm zugleich.
Pang! Blitze praſſelten. Hüwih! Die Luft zerriß.
Und um die Füße ſtürzt' ihm Höllenfinſternis.
Alſo von Rauch umquirlt, umqualmt von Schwefelſchwärze,
Stieg ihm der Geiſt und Ungeheures ſchwang ſein Herze.

(Olymp. Frühling. Die hohe Zeit. S. 66.)

Beſonders bezeichnend für dieſe Kunſt Spittelers iſt die Schilderung des Weltbildes, wie es der Artemis im Wagen erſcheint:

Die Worte jauchzte Artemis. Und unterhalb
Der Sonnenreiſe ſtand auf jeder grünen Alp
Das Göttervolk und Menſch und Tier, in Haſt verſammelt,
Die Botſchaft zu erwahren, die der Ruhm geſtammelt.
Die Erde ward und der Olympos laut von Grüßen.
Und Beifall ſtreckt' ein Jubelband zu ihren Füßen.
Über den Wagen lehnte Artemis ſich vor.
Da lief die Welt ihr nach und rief zu ihr empor:
„Was magſt du? Wähle ohne Ziererei und Scham;
Ich habe aller Dinge War' in meinem Kram.
Willſt du vielleicht Gebirge?“ Sprach's und warf
Sie kettenweiſe hin. „Sind Fluren dein Bedarf?
Da nimm ſie. Willſt du Städt' und Dörfer? Flüſſ' und Seen?
Ich hab's zu Hunderten. Schau her, da kannſt du's ſehen.“
Und tollen Laufes taumelten, mit Bluſt beladen,
Vorbei die Hügelreihen, hingemäht in Schwaden.
Indes dahinten, links und rechts, im Gegenzug
Bedächt'ge Wälder gingen mit dem Wagenflug.
Doch welterhaben, ſtolzen Schrittes ſtätig ſtieg
Das Sonnenſchiff und ſeine Räder rollten Sieg.

(Olymp. Frühling. Die hohe Zeit. S. 56 ff.)

Anhang

Lessings Laokoonentwürfe

A I

a

Die Ähnlichkeit und Übereinſtimmung der Poeſie und Malerei iſt oft genug berührt und ausgeführt worden; aber nicht immer mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüſſen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können. Dieſe übeln Einflüſſe haben ſich in der Poeſie durch die Schilderungsſucht, in der Malerei durch die Allegoriſterei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wiſſen, was ſie malen könne und ſolle; und dieſe zu einem ſtummen Gedichte machen wollen, ohne eigentlich zu wiſſen, ob und was für Gedanken ſie malen müſſe.

Dieſe Fehler würde man vermieden haben, wenn man auch die Unähnlichkeit und Abweichung beider in die gehörige Erwägung gezogen hätte.

Es iſt wahr, beides ſind nachahmende Künſte; und ſie haben alle die Regeln gemein, welche aus dem Begriffe der Nachahmung zu folgern. Allein ſie brauchen ganz verſchiedne Mittel zu ihrer Nachahmung, und aus dieſer Verſchiedenheit fließen die beſonderen Regeln für eine jede.

Die Malerei brauchet Figuren und Farben in dem Raum. Die Dichtkunſt artikulierte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen ſind natürlich, dieſer ihre ſind willkürlich. Und dieſes ſind die beiden Quellen, aus welchen die beſondern Regeln für eine jede herzuleiten.

Nachahmende Zeichen nebeneinander können auch nur Gegenſtände ausdrücken, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander exiſtieren. Solche Gegenſtände heißen Körper. Folglich ſind Körper und ihre ſinnlichen Eigenſchaften der eigentliche Gegenſtand der Malerei.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenſtände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenſtände heißen überhaupt Handlungen. Folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand der Poeſie.

Doch alle Körper exiſtieren nicht allein in dem Raume, ſondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer, ſelbſt anders erſcheinen und in anderer Verbindung ſtehen. Jede dieſer augenblicklichen Erſcheinungen und Verbindungen iſt die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Urſache einer folgenden und ſonach gleichſam das Zentrum einer Handlung ſein. Folglich kann der Maler auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweiſe durch Körper.

Auf der anderen Seite können Handlungen nicht an ſich ſelbſt beſtehen, ſondern müſſen gewiſſen Weſen anhängen. Inſofern nun dieſe Weſen Körper ſeien, ſchildert die Poeſie auch Körper, aber nur andeutungsweiſe durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koexiſtierenden Kompoſitionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnanteſten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Vergangene am begreiflichſten wird.

Ebenſo kann auch die Poeſie in ihren fortſchreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenſchaft der Körper

nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das ſinnlichſte Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher ſie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der maleriſchen Beiwörter, und der Sparſamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenſtände. In dieſer beſteht die große Manier des Homers, und der entgegengeſetzte Fehler iſt die Schwachheit der meiſten neueren Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem ſie notwendig von ihm überwunden werden müſſen.

Der Dichter, der einen Gegenſtand ſo ſchildert, daß ihm der Maler mit dem Pinſel folgen kann, verleugnet die eigentümlichen Vorrechte ſeiner Kunſt und unterwirft ſie Schranken, in welchen ſie ihrem Mitbuhlenden unendlich nachſtehet.

Da Figuren und Farben natürliche Zeichen ſind, die Worte hingegen, durch welche wir Figuren und Farben ausdrücken, nicht, ſo müſſen die Wirkungen einer Kunſt, welche jene braucht, unendlich geſchwinder und lebhafter ſein, als die einer, die ſich mit dieſen begnügen muß.

Bewegungen können durch Worte lebhafter ausgedrückt werden, als Farben und Figuren; folglich wird der Dichter ſeine körperlichen Gegenſtände mehr durch jene als durch dieſe ſinnlich zu machen ſuchen.

Tisiphone canos, ut erat, turbata capillos
Movit: et obstantes rejecit ab ore colubras.
Ovid. Metamorph. IV. 474.

Carceris ante fores clausas adamante sedebant
Deque suis atros pectebant crinibus angues.
ibid. 452, 53.

Cum subito juvenis, pedibus tellure repulsa,
Arduus in nubes abiit. — ibid. 710.

Homeriſche Beiwörter, die er faſt immer braucht:
Die hohlen Schiffe — κοιλῆς παρὰ νηυσί.
Den Scepter σκῆπτρον χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον α. 244.

b

I. Homer hat die Häßlichkeit in dem Therſites, aber nirgends die Schönheit gemalt; er ſagt bloß, Nireus war ſchön, Achilles noch ſchöner; Helena beſaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er ſich in die nähere Schilderung dieſer Schönheiten ein. Es verlohnet ſich der Mühe, die Urſachen hiervon zu unterſuchen. Ich glaube, ſie ſind die:

1) Der Begriff der Schönheit iſt unbeſtimmter als der Begriff der Häßlichkeit. Von jener macht ſich ein jeder ein eigenes Ideal, was von dem höchſten wahren Ideale mehr oder weniger entfernt iſt. Die einzeln Züge alſo, die der Dichter von ihr anbringen würde, könnten unmöglich auf alle Leſer einerlei Wirkung haben; und dennoch will er bei allen einerlei Begriff erwecken. Er läßt alſo die Einbildung eines jeden ſein eigen Spiel haben und begnügt ſich bloß aus den Wirkungen auf die Gewalt der Urſache ſchließen zu laſſen. Als bei der Helena, deren Schönheit wir nicht ſowohl ſehen, als in der Wirkung, welche ſie auf die Alten hat, empfinden.

2) Geſetzt auch, daß alle Menſchen einerlei Züge und Ebenmaß für gleich ſchön hielten; ſo iſt es doch ganz etwas anders, dieſe Züge mit einmal neben einander überſehen, und ganz etwas anders, ſie nach einander zugezählet bekommen. Jenes kann der Maler thun, und die Schönheit iſt daher ſein eigentümlicher Gegenſtand. Auf dieſes aber allein iſt der Dichter eingeſchränkt, und die vollzähligſte Erzählung der ſchönſten Züge und Ebenmaße hat nicht halb die Wirkung, welche

das mittelmäßigſte Gemälde hat. Seine Beſchreibung wird ſich gegen das Gemälde nicht anders verhalten, als die Tabelle, in welcher alle Glieder einer prächtigen Säule nach ihrer Höhe und Auslauf verzeichnet ſind, gegen dieſe Säule in der Natur oder in den nachahmenden Zügen des Zeichners.

3) In dem Begriffe der Häßlichkeit hingegen kommen die Menſchen mehr überein, und durch die Auflöſung der partialen Begriffe, aus welchen er beſtehet, gewinnt er mehr, als er verliert.

II. Wenn Homer ja einen ſchönen oder erhabnen Gegenſtand durch die Beſchreibung ſeiner einzeln Teile neben einander ſchildert, ſo bedient er ſich dabei eines ſehr merkwürdigen Kunſtgriffes; nämlich er füget ſofort ein Gleichnis bei, in welchem wir den zergliederten Gegenſtand wieder beiſammen erblicken, welcher den erlangten deutlichen Begriff wieder verwiſcht und dem Gegenſtande nichts als eine ſinnliche Klarheit läßt.

Beiſpiel die Schilderung des Agamemnon, β, V. 478—481, welche Pope ganz und gar verdorben hat, indem er dieſen Kunſtgriff nicht gefühlt, und das Gleichnis vorannimmt.

c

Iliad. λ. 750, wo Neptun ein Paar in dicken Nebel hüllet. Iliad. π. 789, 90 wo Phöbus unſichtbar dem Patroklus entgegenkommt, wo der Dichter gleichfalls ſagt, daß er in vielen Nebel verborgen geweſen. Kann dieſer Nebel ſichtbar geweſen ſein?

Iliad. 19. Cayl. p. [104]. Thetis bringt die Waffen. Sie kann ſie nicht allein gebracht haben; ihre Nymphen müſſen ſie tragen; Iliad. V. 38. 39. Caylus glaubt, daß

die Beſchäftigung der Thetis, den Körper des Patroklus auf eine Zeit unverweslich zu machen, ſo ausgedrückt werden könne, wie ſie der Poet beſchreibt. Der Poet bei der Dacier, die den Nektar und Ambroſia in die Wunden gießen läßt. Homer hingegen läßt beides durch die Naſenlöcher des Leichnams eintröpfeln:

Πατρόκλῳ δ' αὖτ' ἀμβροσίην καὶ νέκταρ ἐρυθρόν
Στάξε κατὰ ῥινῶν, ἵνα οἱ χρὼς ἔμπεδος εἴη.

Doch leſen hier einige codices κατὰ ῥινοῦ, per cutem omnem. Dieſes durch die Naſe ſcheinet mir indes doch beibehalten zu ſein; um die Feinheit dieſer göttlichen Nahrung anzudeuten. In eben dieſem Buche V. 353 träufelt Minerva es ihm in die Bruſt ἐνὶ στήθεσσι, damit er in der Schlacht nicht ermüden möge.

A 2

I

Die Ähnlichkeit und Übereinſtimmung der Poeſie und Malerei iſt oft genug berührt und ausgeführt worden; aber wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüſſen auf die eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Dieſe übele Einflüſſe haben ſich in der Poeſie durch die Schilderungsſucht, und in der Malerei durch die Allegoriſterei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wiſſen, was ſie malen könne und ſolle; und dieſe zu einem ſtummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße ſie deutliche Begriffe erregen könne, ohne

ſich von ihrer eigentlichen Beſtimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer dieſen Verleitungen der Dichter und Künſtler ſelbſt, haben die ſeichten Parallelen der Poeſie und Malerei auch den Kritikus öfters zu ungegründeten Urteilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwyrf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem einen oder dem andern, nach dem er entweder mehr Geſchmack an der Dichtkunſt oder Malerei hat, zur Laſt geleget.

Und dieſen ungegründeten Urteilen wenigſtens abzuhelfen, dürfte es ſich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verſchiedenheit zu erwägen, die ſich zwiſchen der Dichtkunſt und Malerei findet, um zu ſehen, ob aus dieſer Verſchiedenheit nicht Geſetze folgen, die der einen und der anderen eigentümlich ſind, und die eine öfters nötigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schweſter betritt, wenn ſie wirklich den Titel einer Schweſter behaupten, und nicht in eine eiferſüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuoſe ſelbſt aus dieſen Unterſuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn das nur deutlich denken lehren, worauf ihn ſein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß: dieſes will ich nicht entſcheiden. Wir ſind darin einig, daß die Kritik für ſich eine Wiſſenſchaft iſt, die alle Kultur verdienet; geſetzt, daß ſie dem Genie auch zu gar nichts helfen ſollte.

II

Poeſie und Malerei, beide ſind nachahmende Künſte, beider Endzweck iſt, von ihren Vorwürfen die lebhafteſten ſinnlichſten Vorſtellungen in uns zu erwecken. Sie haben

folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung, aus dieſem Endzweck entſpringen.

Allein ſie bedienen ſich ganz verſchiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verſchiedenheit dieſer Mittel müſſen die beſondern Regeln für eine jede hergeleitet werden

Die Malerei braucht Figuren und Farben in dem Raume. Die Dichtkunſt artikulierte Töne in der Zeit.

Jener Zeichen ſind natürlich. Dieſer ihre ſind willkürlich.

III

Nachahmende Zeichen neben einander können auch nur Gegenſtände ausdrücken, die nebeneinander oder deren Teile neben einander exiſtieren. Solche Gegenſtände heißen Körper. Folglich ſind Körper mit ihren ſichtbaren Eigenſchaften, die eigentlichen Gegenſtände der Malerei.

Nachahmende Zeichen auf einander können auch nur Gegenſtände ausdrücken, die auf einander oder deren Teile auf einander folgen. Solche Gegenſtände heißen überhaupt Handlungen. Folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand der Poeſie.

Doch alle Körper exiſtieren nicht allein in dem Raume, ſondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erſcheinen und in andrer Verbindung ſtehen. Jede dieſer augenblicklichen Erſcheinungen und Verbindungen iſt die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Urſache einer folgenden, und ſonach gleichſam das Centrum einer Handlung ſein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweiſe durch Körper.

Auf der anderen Seite können Handlungen nicht vor ſich ſelbſt beſtehen, ſondern müſſen gewiſſen Weſen anhängen. Inſofern nun dieſe Weſen Körper ſind, ſchildert die Poeſie auch Körper, aber nur andeutungsweiſe durch Handlungen.

IV

Die Malerei kann in ihren koexiſtierenden Kompoſitionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnanteſten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichſten wird.

Ebenſo kann auch die Poeſie in ihren fortſchreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenſchaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das ſinnlichſte Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher er ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der maleriſchen Beiwörter, und der Sparſamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenſtände. In dieſer beſteht die große Manier des Homers; und der entgegengeſetzte Fehler iſt die Schwachheit vieler neuern, beſonders der Thompſonſchen Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem ſie notwendig von ihm überwunden werden müſſen.

Homer hat für ein Ding nur einen Zug. Ein Schiff iſt ihm bald das ſchwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das ſchnelle Schiff, höchſtens das wohlberuderte ſchwarze Schiff. Weiter läßt er ſich in die Schilderung des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde; zu einem Ge-

mälde, aus welchem der Maler fünf, ſechs beſondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf ſeine Leinewand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja beſondere Umſtände, unſere Blicke auf einen einzeln körperlichen Gegenſtand länger zu heften: ſo wird dem ohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinſel folgen könnte, ſondern er weiß durch unzählige Kunſtgriffe dieſen einzeln Gegenſtand in eine Folge von Augenblicken zu ſetzen, in deren jedem er anders erſcheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entſtanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entſtehen ſehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno ſehen laſſen, ſo muß ihn Hebe vor unſeren Augen Stück vor Stück zuſammenſetzen (Iliad. E. 720). Will er uns zeigen, wie Agamemnon bekleidet geweſen, ſo muß ſich der König vor unſeren Augen Stück vor Stück ſeine völlige Kleidung anlegen (Iliad. B. 41—46). Sein Scepter iſt χρυσείοις ἥλοισι πεπαρμένον; aber wir ſollen von dieſem wichtigen Scepter eine umſtändlichere lebhaftere Idee haben: was tut alſo Homer? Malt er uns, außer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geſchnitzten Knopf? Ja, wenn die Beſchreibung in eine Heraldik ſollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein andrer genau darnach gemacht werden könnte. Und doch bin ich gewiß, daß mancher von unſern neuern Dichtern eine ſolche Wappenkönigsbeſchreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigſten Meinung, daß er wirklich ſelber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert ſich aber Homer, wie weit er den Maler hinter ſich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geſchichte des Scepters; erſt iſt er unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt er in den Händen des Jupiters;

nun bemerkt er die Würde Merkurs; nun iſt er der Kommandoſtab des kriegeriſchen Pelops; nun der Hirtenſtab des friedlichen Atreus (Iliad. B. 101). Und ſo kenne ich endlich den Scepter beſſer, als mir ihn der Maler vor Augen legen, oder der Drechsler in die Hände geben kann.

Hierher gehören verſchiedene Betrachtungen über das homeriſche Schild des Achilles. Weit gefehlt, daß ſich Homer bei Beſchreibung der darauf vorgeſtellten Handlungen, an den einzigen Augenblick, in welchem ſie der göttliche Künſtler genommen, gehalten; er hat vielmehr dieſen Augenblick unter allen am wenigſten berühret, und ſich über vorhergehende oder folgende ausgebreitet, die der Künſtler bloß mußte erraten laſſen. Er unterwarf ſich nicht den engen Schranken einer materiellen Kunſt; er bemächtigte ſich der Gedanken des Künſtlers, ohne ſich daran zu kehren, wie weit ihm die Bedürfniſſe ſeiner Kunſt ſolche auszudrücken erlauben wollen; er drückt ſie aus, wie ſie Vulkan ausdrücken zu können gewünſcht hätte.

Seichte Kunſtrichter haben ihn deswegen getadelt; und was verleitete ſie zu dieſem Tadel anders, als ihre unrichtigen Begriffe von der poetiſchen Malerei?

V

Körperliche Schönheit entſpringt aus der übereinſtimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die ſich auf einmal überſehen laſſen. Sie erfodert alſo, daß dieſe Teile nebeneinander liegen müſſen, und da Dinge, deren Teile nebeneinander liegen, der eigentliche Gegenſtand der Malerei ſind, ſo kann ſie, und nur ſie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheiten gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente nacheinander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie nebeneinander geordnet haben; und daß der konzentrierende Blick, den ich nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden will, mir doch kein übereinstimmendes Bild gewähret, und es über die menschliche Einbildung gehet, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Die Praxis des Homers stimmet hiermit völlig überein. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit; aber nirgends läßt er sich in eine umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Und doch ist das ganze Gedichte auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurieret haben! Bleibet aber darum Homer in diesem Stücke hinter dem Maler? Keineswegs. Er weiß einen doppelten Weg, ihn auch hier wieder einzuholen.

Einmal durch die Verwandlung der Schönheit in Reiz. Reiz ist die Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem, als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen; in der Tat sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Und das ist die wahre Ursache, warum die Alten für ihre schönsten Statuen den Stand der Ruhe wählten. Ihre Dichter, aber nicht ihre Bildhauer, lassen die Venus lächeln. Eine marmorne Venus, die da lächelt, lächelt immer;

und was iſt anſtößiger, als das Tranſitoriſche der Natur in ein Fortdauerndes der Kunſt zu verwandeln?

Zweitens, er ſchildert die Schönheit durch ihre Wirkung. Man erinnere ſich der vortrefflichen Stelle beim Homer, wo Helena in die Verſammlung der Alten tritt. Was empfanden die ehrwürdigen Greiſe! Und was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter ſie des Krieges wohl wert erkennen laſſen, der ſo viel Blut und ſo viel Tränen koſtet.

VI

Ein einziger unſchicklicher Teil kann die übereinſtimmende Wirkung vieler zur Schönheit, ſtören. Doch wird der Gegenſtand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unſchickliche Teile, die ich ebenfalls auf einmal muß überſehen können, wenn wir das Gegenteil dabei von dem empfinden ſollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Folglich könnte die Häßlichkeit wohl, in Anſehung ihres Weſens, unter die Gegenſtände der Malerei gehören; da aber ihre Wirkung eine unangenehme Empfindung iſt, und das Vergnügen der erſte Zweck aller ſchönen Künſte ſein ſoll, ſo muß ſie gänzlich davon ausgeſchloſſen bleiben.

Hingegen würde die Häßlichkeit in Anſehung ihres Weſens kein eigentlicher Gegenſtand der Poeſie ſein, wenn die unangenehme Empfindung, welche ſie erregt, ihr Endzweck ſein könnte oder ſollte. Da aber durch die aufeinanderfolgende Enumeration der Elemente der Häßlichkeit, ihre Wirkung ebenſowohl gehindert wird, als die Wirkung der Schönheit, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente ver-

eitelt wird; da alſo die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters Häßlichkeit zu ſein aufhöret: ſo dürfte leicht eben dadurch die Häßlichkeit dem Dichter dennoch nützlich werden können.

Und wird es wirklich — Wann er ſie nämlich von der Seite ihrer Folgen zeiget.

Unſchädliche Häßlichkeit iſt lächerlich. Erklärung des Ariſtoteles.

Schädliche Häßlichkeit iſt ſchrecklich, folglich erhaben.

Beide Mittel, das Häßliche ſonach gleichſam zu adoucieren, fehlen dem Maler. Therſites iſt auf der Leinwand nur häßlich; bei dem Homer iſt er lächerlich. Caylus hat folglich recht, ihn aus der Folge ſeiner homeriſchen Gemälde heraus zu laſſen. Klotz aber hat unrecht, wenn er ihn auch aus dem Homer wegwünſcht.

Auch das Häßliche als Schrecklich kann der Maler nicht brauchen, wenn er uns nicht zwei unangenehme Empfindungen für eine erregen will; indem beides uns in ſeiner Kompoſition viel zu lebhaft rühret, als daß es erhaben ſein könnte.

VII

Gleichwohl, wird man einwenden, haben es keine von den geringſten Dichtern gewagt, körperliche Schönheiten nach ihren Teilen zu ſchildern. Gleichwohl finden ſich Maler, die widrige häßliche Gegenſtände unter ihren Pinſel genommen. Und beide haben Beifall und Bewunderung erworben.

Ich gebe es zu. Wenn aber dergleichen Werke gefallen, ſo gefällt bloß das Genie, die Geſchicklichkeit des Dichters und Malers in ihnen; die glückliche Nachahmung gefällt, aber nicht das Nachgeahmte.

Und dieſes iſt die allgemeine Veränderung, welche die ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften insgeſamt, mit dem Fortgange der Zeit, erlitten: Nach ihrem Urſprunge waren ſie beſtimmt, den Schönheiten der körperlichen und geiſtigen Natur eine neue Schöpfung zu geben, durch die ſie uns beſtändig zur Hand blieben, um uns nach Belieben an ihnen zu ergötzen; ihr größter Ruhm war, dieſe Schönheiten erreicht zu haben.

Bald aber ward der Virtuoſe müde, nur immer einerlei zu erreichen; und gleichſam nur durch die Schönheit ſeines Vorwurfes zu gefallen. Er glaubte, es müſſe ihm rühmlicher ſein, bloß durch die Erreichung zu gefallen, ohne daß die Schönheit des Vorwurfs dabei in Rechnung käme. Daher die wahlloſen Nachahmungen der erſten der beſten Gegenſtände; ſchön oder häßlich, edel oder niedrig; alles iſt gleich viel, wann der Zuſchauer nur illudiert wird.

VIII

Die Zeitfolge iſt das Gebiete des Dichters, der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasſelbe Gemälde bringen, ſo wie der Parmiſano den Raub der ſabiniſchen Jungfrauen und die Ausſöhnung derſelben zwiſchen ihren Anverwandten und neuen Männern: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geſchmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal überſehen muß, wenn ſie ein gewiſſes ſchönes Ganze hervorbringen ſollen, dem Leſer nach und nach zuzählen; heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verſchwendet.

Doch ſo wie zwei billige, freundſchaftliche Nachbarn zwar nicht verſtatten, daß ſich einer in des anderen innerſtem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme wohl aber auf den äußerſten Grenzen eine wechſelſeitige Nachſicht herrſchen laſſen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des anderen Gerechtſame in der Geſchwindigkeit ſich durch ſeine Umſtände zu tun genötiget ſieht, friedlich von beiden Teilen kompenſieret: ſo auch die Malerei und Dichtkunſt.

Zwei, drei Teile oder ſichtbare Eigenſchaften eines Dinges, durch Beiwörter, Adverbia, Participia ſo geſchickt zuſammenpreſſen, daß man ſie faſt ebenſo auf einmal zu hören glaubt, als man ſie in der Natur auf einmal ſieht: iſt ein dergleichen kleiner vergönnter Eingriff des Dichters in die Malerei, deren öftrer Gebrauch ihn eben dazu macht, was man gemeiniglich einen maleriſchen Dichter nennt, und in welchem Verſtande Thompſon mehr Maler iſt, als Homer.

Dafür iſt dem Maler vergönnt, in großen hiſtoriſchen Gemälden ſeinen einzigen Augenblick auch um etwas zu erweitern: eine Freiheit, deren ſich die größten Meiſter bedienet haben. Ja, ich glaube nicht, daß ſich ein einziges an Figuren ſehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die ſie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben ſollte; der eine hat eine etwas frühere, der andere eine etwas ſpätere. Und dieſes läßt man ſo willig gelten, daß vielmehr eben dadurch öfters ein Gemälde ſo viel redender, ſo viel dichteriſcher heißt.

Wie aber der weiſere Maler dergleichen Eingriffe in die benachbarten Augenblicke, wenn ſie etwas merklich entfernt ſind, durch einen Kunſtgriff vor allem Anſtößigen zu retten weiß, welcher darin beſtehet, daß er diejenigen

Figuren, z. E. die eine ſpätere Bewegung machen, als der Augenblick der Haupthandlung erfordert, von der Haupthandlung wegwendet, oder ſie ſo ſtellet, daß ſie die itzige Haupthandlung nicht ſehen kann, folglich ſie in der Rührung läßt, welche der vorhergehende Augenblick, den ſie mit angeſehen, auf ſie getan: ſo muß auch der weiſere Dichter einen ähnlichen Kunſtgriff bei ſeinen Eingriffen in die benachbarten koexiſtierenden Erſcheinungen, anwenden. Und welcher iſt dieſes?

Der Maler bei ſeinem Kunſtgriffe nimmt gleichſam mehrere Raume, mehrere Flächen an; wir ſehen ſeine Figuren zwar alle auf einer Fläche, aber ſie ſtehen nicht alle auf einer Fläche; mit einem Worte, ſein Kunſtgriff liegt in der Perſpektiv.

Was iſt alſo die Perſpektiv des Dichters? Sie beſteht darin, daß er die Zeitfolge, in welcher ſeine Nachahmung fortſchreitet, dann und wann unterbricht und in andere Zeitfolgen übergehet, in welchen ſich die Gegenſtände, die er ſchildern will, ehedem befunden, bis er den Faden ſeiner eigenen Zeitfolge wieder ergreift.

Und in dieſem Kunſtgriffe iſt Homer Meiſter. Alle ſeine Einſchaltungen ſind perſpektiviſch, und beſonders ſind ſeine Gleichniſſe alle perſpektiviſch ausgeführet, welches ihnen eben das Leben giebet, das ſo ſehr rühret, und den Kunſtrichtern ſo ſchwer zu erklären iſt.

IX

Da jede nachahmende Kunſt vornehmlich durch die eigene Trefflichkeit des nachgeahmten Gegenſtandes gefallen und rühren ſoll, da Körper der eigentliche Vorwurf der Malerei ſind, und der maleriſche Wert der Körper in ihrer Schönheit beſtehet: ſo iſt es offenbar

daß die Malerei ihre Körper nicht ſchön genug wählen kann. Daher das idealiſche Schöne. Und da das idealiſche Schöne ſich mit keinem gewaltſamen Stande des Affekts verträgt, ſo muß der Maler dieſen Stand vermeiden. Daher die Ruhe, die ſtille Größe in Stellung und Ausdruck. Die rohe unverſtändige Übertragung dieſes maleriſchen Grundſatzes in der Dichtkunſt, vermute ich, hat die falſche Regel von den vollkommnen moraliſchen Charakteren, wo nicht veranlaßt, ſo doch beſtärkt. Zwar gehet auch der Dichter einem idealiſchen Schönen nach; aber ſein idealiſches Schöne erfordert keine Ruhe; ſondern gerade das Gegenteil von Ruhe. Denn er malt Handlungen und nicht Körper; und Handlungen ſind um ſo viel vollkommner, je mehrere, je verſchiednere und wider einander ſelbſt arbeitende Triebfedern darin wirkſam ſind.

Der vollkommene moraliſche Charakter kann daher höchſtens nur eine zweite Rolle in dieſen Handlungen ſpielen; ſo daß, wenn ihn der Dichter unglücklicherweiſe auch zur erſten beſtimmt hat, der ſchlimmere Charakter, welcher mehr Anteil an der Handlung nimmt, als dem vollkommnen ſeine Seelenruhe und feſten Grundſätze zu nehmen erlauben, ihn allezeit ausſtechen wird. Daher der Vorwurf, den man dem Milton gemacht hat, daß der Teufel ſein Held ſei. Und das kommt nicht daher, weil er den Teufel zu groß, zu mächtig, zu verwegen geſchildert; der Fehler liegt tiefer. Es kommt daher, weil der Allmächtige die Anſtrengung nicht braucht, die der Teufel zur Erreichung ſeiner Abſicht anwenden muß, und er mitten unter den gewaltigſten Bewegungen und Anſtalten ſeines Feindes ruhig bleibt, welche Ruhe zwar ſeiner Hoheit gemäß, aber keinesweges poetiſch iſt.

X

Die Poeſie zeigt uns die Körper nur von einer Seite, nur in einer Stellung, nur nach einer Eigenſchaft, und läßt alles übrige derſelben unbeſtimmt.

Die Malerei kann dieſes nicht. Bei ihr ziehet ein Teil den anderen, eine Eigenſchaft die andere nach; ſie muß alles beſtimmen.

Daher kann bei dem Dichter ein Zug ſehr ſinnlich, ſehr maleriſch ſein, in der Malerei ſelbſt aber es zu ſein aufhören, weil er durch die übrigen dazu kommenden Beſtimmungen geſchwächt, oder wohl gar in Widerſpruch geſetzt wird.

Z. E. Bei dem Dichter iſt Herkules

— rabidi cum colla minantia monstri
Angeret, et tumidos animam angustaret in artus,

ein vortreffliches Bild. Ich ſehe die ganze Stärke des Helden; ich ſehe den raſenden Löwen in ſeiner Beängſtigung, wie der verſchloſſene Atem ihn aufſchwellt. Aber nun laſſe man den Maler oder Bildhauer dieſes aufführen. Der Löwe hat einen Rachen, er hat Klauen, die er wo einſchlagen kann, die er nach dem Widerſtande, den er ſeinem Sieger entgegenſetzt, wo einſchlagen muß; und Herkules iſt unüberwindlich, aber nicht unverwundlich. So ſehe ich ihn nunmehr zugleich leiden, wo ich ihn nur ſiegen ſehen ſoll. (Siehe den geſchnittenen Stein bei Spence, Tab. XVII. 3.)

Die Regel bedarf alſo einer großen Einſchränkung, daß nur das bei dem Dichter maleriſch ſei, was auch wirklich auf der Leinwand oder in Marmor einen guten Effekt haben könne. Es iſt wahr, der Zug des Dichters muß ſich zeichnen, muß ſich ſichtbar

darſtellen laſſen können; aber der Dichter braucht für die Wirkung nicht gut zu ſein, die er in der materiellen Ausbildung des Künſtlers tut, der notwendig andere Züge damit verbinden mußte, von welchen das Auge nicht abſtrahieren kann, von welchen aber wohl die Einbildungskraft bei dem Dichter abſtrahieren konnte.

XI

Und eben daher, weil der Dichter ſeine Weſen nur mit einem Zuge ſchildert, kann er Weſen ſchildern, die nicht beſtimmt ſind, bloße Weſen der Einbildung. Durch dieſen einzigen Zug können ſie uns ſinnlich werden; aber der Maler braucht mehr Züge, ſie uns ſinnlich zu machen.

Folglich iſt es auch kein Einwurf wider das Maleriſche eines Dichters, daß ſeine Weſen lauter unkörperliche geiſtige Weſen ſind; und Milton iſt ſeinem geiſtigen Weſen ungeachtet einer der größten Maler nach dem Homer.

Daß aber der Maler bei dem Homer ungleich mehr zu tun findet, als bei dem Milton, rühret nicht aus dem minder maleriſchen Genie des Engländers, ſondern aus den engen Schranken der materiellen Kunſt her.

Die Berechnung des Caylus der Gemälde in den epiſchen Dichtern, iſt der Maßſtab der Brauchbarkeit eines jeden für den Maler, aber kein Maßſtab des Vorzugs der Dichter ſelbſt.

Wenigſtens nicht ihres Vorzuges in dem maleriſchen Teile. Sondern wenn ja dieſe größere Nützlichkeit für den Maler ein Vorzug ſein ſoll, ſo entſpringt dieſer Vorzug bloß aus dem Reichtum und der Mannigfaltigkeit der Handlung, die der Inhalt des Gedichtes iſt,

welchen Vorzug der Dichter aber ſehr oft mit dem elendeſten Geſchichtſchreiber gemein haben kann.

Z. E. Die Leidensgeſchichte Chriſti iſt in dem Neuen Teſtamente ſehr armſelig und elend beſchrieben. Dem ohngeachtet hat ſie Stoff genug zu den vortrefflichſten Gemälden gehabt. Das macht, ſie iſt ſehr mannigfaltig. Ihre Skribenten aber waren darum nichts weniger als Maler. Sie erzählen die ſimpeln Fakta, und dieſe Fakta weiß der Maler zu nutzen, ohne daß ſie ihresteils den geringſten Funken von maleriſchem Genie dabei gezeigt haben. Denn dieſe Fakta ſind entweder wahr, oder von ihnen erfunden. Sind ſie wahr, ſo haben ſie gar kein Verdienſt darum; ſind ſie aber erfunden, ſo iſt Fakta zu erfinden ein ganz anderes Talent als Fakta malen.

Aber Homer, wird man ſagen, hat ſeine Fakta nicht allein erfunden, er hat ſie auch ſelbſt geſchildert, und in ſeiner fortſchreitenden Schilderung werden immer ein oder mehrere Züge ſein, welche für die materielle Malerei ausdrücklich gemacht zu ſein ſcheinen.

Wenn es ſo iſt, deſto beſſer. Aber es iſt nur zufälligerweiſe ſo; und diejenigen von ſeinen Schilderungen, in welchen ſich dergleichen für die materielle Malerei brauchbare Züge gar nicht befinden, ſind darum nicht ſchlechter, ſondern nicht ſelten in ihrer Art auch wohl noch vollkommner.

Z. E. das vierte Buch der Ilias liefert dem Graf Caylus nur ein einziges Gemälde. Und noch dazu, was für eines! Die Verſammlung der ratſchlagenden und zechenden Götter, die der Dichter in den erſten Zeilen dieſes Buches beſchreibt:

Οἱ δὲ θεοὶ πὰρ Ζηνὶ καθήμενοι ἠγορόωντο
Χρυσέῳ ἐν δαπέδῳ, μετὰ δέ σφισι πότνια Ἥβη,

Νέκταρ ἐφυσοχόει· τοὶ δὲ χρυσείοις δεπάεσσι
Δειδέχατ' ἀλλήλους, Τρώων πόλιν ἐισοςόωντες.

Ein güldener Palaſt, willkürliche Gruppen ſchöner und majeſtätiſcher Götter, von Hebe bedient und ſich zum Trunke ermunternd: lauter Gegenſtände, die auf der Leinewand eine ſehr vortreffliche Wirkung haben können; ob ich gleich gern wiſſen möchte, wie der Maler die Götter, wie ſie einander zutrinken, und Troja doch nicht aus den Augen verlieren, ausdrücken wollte. Denn läßt er ſie bloß trinken, ſo beratſchlagen ſie ſich nicht; läßt er ſie ſich bloß beratſchlagen, ſo trinken ſie nicht: bei dem Homer aber tun ſie beides. Will er auch einen Teil trinken, einen Teil ſich beratſchlagen laſſen: ſo iſt es wieder nicht, was Homer ſagt, nachdem ſie alle zugleich ratſchlagen und trinken ſollen. Piccart, der dieſes Gemälde gezeichnet, noch ehe es Caylus vorgeſchlagen, zeiget die Götter alle in der tiefſten und lebhafteſten Beratſchlagung; und Hebe knieet bloß auf der Seite und gießt den Nektar aus einer Urne in ein Trinkgeſchirr. Aber gerade ſo viel hätte Piccart tun müſſen, wenn es bloß darauf angeſehen geweſen wäre, die Hebe zu charakteriſieren.

Doch alles dieſes beiſeite geſetzt und angenommen, der Maler könne den ganzen Sinn des Dichters ausdrücken und ein Meiſterſtück ſeiner Kunſt aus dieſem Sujet machen: iſt es darum auch ein poetiſches Gemälde? Iſt es eines, ſo iſt es gewiß eines von den kahlſten, und ein weit ſchlechterer Dichter hätte es ebenſo machen können.

Man halte dagegen die Stelle (Iliad. Δ. 105—126), wo Pandarus auf Anreizen der Minerva den Waffenſtillеſtand bricht, und ſeinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt. Schwerlich wird man bei einem Dichter in der Welt ein

vortrefflicher ausgeführteres Gemälde finden. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalet, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.

Und dieses Gemälde — was soll man hierzu sagen? — ist in dem nämlichen Buche, welches Caylus an allen Gemälden so unfruchtbar findet. Übersehen hat er es schwerlich, aber ohne Zweifel den Bedürfnissen der heutigen Kunst nicht angemessen genug gefunden. Gott weiß, was für Schwierigkeiten in der Ordonnanz, in der Verteilung Lichts und Schattens ihn bewogen haben, das malerischste Stück des Dichters für unmalbar zu halten.

Ist dem so: so dünkt mich, ist unsere heutige Malerei gerade auf dem Punkte, auf welchem unsere heutige Musik ist, und es geht dem Malerischen des Dichters, wie seinem Wohlklange. Er sei nur recht malerisch, so wird man seine Gemälde gewiß ungemalt lassen; er sei nur recht wohlklingend, und man wird ihn gewiß nicht komponieren. Das Meisterstück des dichterischen Wohlklanges, der Hexameter, die lyrischen Silbenmaße des Horaz sind viel zu musikalisch, um den Komponisten brauchbar zu sein; er will nichts als ohne Anstoß fließende Folgen lieblicher Worte, viel a und e, was drüber ist, ist vom Übel. So auch der Maler; erzähle was du willst, erzähle wie du willst, gib ihm aber nur Gelegenheit zu reichen Verzierungen, zu gelehrten Verteilungen des Schattens, zu Kontrasten, zu Verkürzungen; gib ihm Gelegenheit, nur seine Kunst recht zu zeigen, und je mehr du deine Kunst, als poetischer Maler, sparst, desto mehr wirst du sein Mann sein.

XII

In dieſem Geſchmacke, nach dieſen Abſichten hat Caylus offenbar ſeine Gemälde des Homers gewählet. Was Homer ſelbſt malet, iſt faſt immer übergangen; und er wählet bloß die Augenblicke, in die der Maler die meiſten ſichtbaren Gegenſtände zuſammenbringen, über die er die meiſte mechaniſche Kunſt verbreiten kann; ob ſie ſchon bei dem Dichter gerade die leereſten, die unmaleriſchſten ſind, in welchen er bloß Geſchichtſchreiber iſt, und dergleichen, wie geſagt, auch bei dem elendeſten Geſchichtſchreiber in Menge zu finden.

Und wie viel Gewalt tut er öfters dem Dichter an, dem Maler dieſe Augenblicke auszuſparen! Endlich, wenn er ſie ihm nun ausgeſparet hat, ſo trifft es ſich nicht ſelten, daß die, welche den Homer nicht geleſen haben, aus dem Gemälde etwas ſchließen, das der Meinung des Dichters ſchnurſtracks zuwider iſt.

Z. E. Wenn ein vorzüglicher Held im Getümmel der Schlacht in Gefahr gerät, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: ſo läßt der Dichter ihn von der ſchützenden Gottheit in einen dicken Nebel, ἠέρι πολλῇ oder in Nacht νυκτί verhüllen und davon führen. So Venus den Paris, Iliad. γ. 381; ſo Neptun den Idäus, Iliad. ε, 23; ſo Apollo den Hektor v. 444. In allen dieſen Stellen iſt dieſes Einhüllen in Nebel und Nacht nichts als eine poetiſche Redensart für unſichtbar machen. Allein dieſen poetiſchen Ausdruck realiſieren, und auf dem Gemälde eine wirkliche Wolke anbringen, hinter welcher nunmehr der Held, wie hinter einer ſpaniſchen Wand, vor ſeinem Feind verborgen ſtehet, iſt wider die Meinung des Dichters, und heißt aus den Grenzen der Malerei herausſchreiten, indem dieſe

Wolke eine wahre Hieroglyphe, ein ſymboliſches Zeichen iſt, und den befreiten Helden nicht unſichtbar macht, ſondern den Zuſchauern zuruft, ihr müßt ihn euch als unſichtbar vorſtellen. Kurz dieſe Wolke iſt hier nichts beſſer als die beſchriebnen Zettelchen, die auf alten gotiſchen Gemälden den Figuren aus dem Munde gehen. Gleichwohl dürften ſich die Maler dieſe Wolke ſehr ungern nehmen laſſen. Sie gibt zu ſo ſchönen Berechnungen des Lichts Gelegenheit, zu ſo ſehr gelehrten Beleuchtungen der um ſie geſtellten Gruppen, ſie kann mit den angebrachten großen Maſſen von Schatten ſo trefflich kontraſtieren.

Es iſt wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apoll den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze ſtoßen, τρὶς δ'ἠέρα τύψε βαθεῖαν (Iliad. v. 446); allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles ſo wütend geweſen, daß er noch dreimal geſtoßen, ehe er es gemerkt, daß er ſeinen Feind nicht mehr vor ſich habe.

Nichts iſt maleriſcher als dieſe Stelle bei dem Dichter; aber ſie wird kindiſch und widerſprechend in der Ausführung des Malers.

Auch bei dem Zorn des Achilles (Tabl. V, Iliad. 1) rät Caylus eine dergleichen Wolke an, um die Minerva, welche allein von dem Achilles geſehen wurde, vor der übrigen Verſammlung unſichtbar zu machen. Aber heißt dieſes malen? Und iſt es erlaubt, unter die natürlichen Zeichen der Kunſt ein ſo willkürliches zu miſchen, das dem, welcher das Geheimnis nicht davon weiß, und es gleichfalls für ein natürliches Zeichen hält, das ganze Gemälde zu einem Rätſel machen muß? — Aber wenn man nun die Unſichtbarkeit in der Malerei nicht anders andeuten kann als durch eine Wolke? — So ſoll man,

was man nicht ſehen ſoll, auch nicht malen. Und wenn, wie Caylus ſelbſt anführt, ein neuer franzöſiſcher Künſtler in der einzeln Bildſäule des Achilles, den Zorn des Helden, als von einer Göttin gemäßiget, ohne Beihilfe der Figur dieſer Göttin ausdrücken konnte; warum rät er nicht lieber dem Maler, auch aus ſeiner Kompoſition die Göttin ganz wegzulaſſen? Warum nicht? Weil die Kompoſition alsdann ſo reich nicht ſein würde. Der Maler muß mehr Kunſt zeigen können; wenn auch ſchon das ganze Sujet darüber verſtümmelt würde.

Der Einfall überhaupt, aus den Werken des Homer eine zuſammenhängende Folge von Gemälden machen zu wollen, war der ſeltſamſte von der Welt. Caylus überlegte nicht, daß der Dichter eine doppelte Gattung von Weſen und Handlungen bearbeitet: ſichtbare und unſichtbare. Dieſen Unterſchied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr iſt alles ſichtbar und auf einerlei Art ſichtbar. Es muß aber notwendig die äußerſte Verwirrung entſpringen, wenn dieſer Unterſchied aufgehoben wird, durch deſſen Aufhebung zugleich alle die charakteriſtiſchen Züge verloren gehen, durch welche ſich jene höhere Gattung über die niedrige erhebt.

Wenn endlich die Götter ſelbſt miteinander handgemein werden (Iliad. φ. v. 385 u. f.), ſo geht bei dem Dichter dieſer ganze Kampf unſichtbar vor, und dieſe Unſichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft, die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, ſich die Perſonen der Götter und ihre Handlung ſo groß, und über das gemeine Menſchliche ſo weit erhaben zu denken, als ſie nur immer will. Die Malerei aber muß eine ſichtbare Scene annehmen, deren verſchiedne notwendige Teile der Maßſtab für die darauf handelnden Perſonen werden;

ein Maßſtab, den das Auge gleich darneben hat, und deſſen Unproportion gegen die höheren Weſen, dieſe höhere Weſen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künſtlers ungeheuer macht.

Z. E. Minerva ſchleudert einen großen Stein gegen den Mars:

τόν ῥ' ἄνδρες πρότεροι θέσαν ἔμμεναι οὖρον ἀρούρης.

Um ſich die Größe dieſes Steines recht zu denken, erinnere man ſich, daß Homer die trojaniſchen Helden noch einmal ſo ſtark macht als die ſtärkſten Männer ſeiner Zeit (Iliad. ε 303), und daß Neſtor mehr als einmal zu verſtehen gibt, daß die Helden vor ſeiner Zeit noch ſtärker geweſen, als ſie. Und ein Mann, nicht ein Mann, Männer aus dieſer Zeit waren es, die dieſen Stein zu einem Grenzſtein aufgerichtet hatten. Nun frage ich, wenn Minerva dieſen Stein ſchleudert, von welcher Statur ſoll die Göttin ſein? Soll ihre Statur der Größe dieſes Steins proportioniert ſein, ſo fällt das Wunderbare weg. Ein Mann, der dreimal größer iſt als ich, muß natürlicherweiſe auch einen dreimal größeren Stein ſchleudern können als ich. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemeſſen ſein, ſo entſteht eine anſchauliche Unwahrſcheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anſtößigkeit durch den ſymboliſchen Schluß, daß eine Göttin übermenſchliche Stärke haben müſſe, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung ſehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Kurz, was die materielle Kunſt hiervon malen kann, wird vielleicht ein ſchönes Gemälde werden können, aber doch nie den Geiſt des Dichters haben; und man iſt ſehr gutherzig, demohngeachtet dergleichen Gemälde für homeriſche Gemälde gelten zu laſſen.

XIII

Die alten Maler, finde ich, brauchten und ſtudierten den Homer ganz anders, als Caylus es unſeren Malern zu tun anrät.

Sie brauchten ihn; nicht daß ſie die Handlungen aus ihm gemalet hätten, die eine reiche Kompoſition, vorzügliche Kontraſte, künſtliche Beleuchtungen darbieten; ſie nutzten bloß ſeinen Fingerzeig auf beſondere körperliche Schönheiten; dieſe malten ſie; und in dieſen Gegenſtänden, fühlten ſie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen.

So malte z. E. Apelles, nach dem Plinius, libr. 35. sect. 36. Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus (Odyss. ζ. v. 102) videtur, id ipsum describentis. — (Anſtatt sacrificantium muß man hier leſen saltantium, oder venantium oder sylvis vagantium; denn Homer läßt die Geſpielinnen der Diana nicht opfern, ſondern Berge und Wälder mit ihr durchſtreifen, jagen, ſpielen und hüpfen.)

So malte Zeuxis die Helena, und war kühn genug, die berühmten Zeilen des Homers (Iliad. γ. v. 156) darunter zu ſetzen (Valerius Maximus lib. III cap. 7). Laßt ihn aber auch das höchſte Ideal der weiblichen Schönheit gemalt haben: ſo iſt es doch gewiß, daß ſein Gemälde die allgemeine Wirkung nicht kann gehabt haben, die man der Beſchreibung des Dichters zugeſtehen muß.

Als Nikoſtratus (Aelian lib. 14. 47) voller Erſtaunen vor dieſem Bild des Zeuxis ſtand, ſtand neben ihm ein anderer, der ganz kalt blieb, und gar nicht begreifen konnte, was denn Nikoſtratus eigentlich ſo Wunderbares darin entdeckte. Wann du meine Augen

hätteſt! ſagte dieſer. Aber Nikoſtratus war ſelbſt ein Maler; und iſt denn die Schönheit nur für die Kunſtverwandten? Doch es lag nicht an der Kunſt; denn die Kunſt kann nicht mehr tun als die Natur ſelbſt, und das ſchönſte Geſicht in der Natur ſelbſt, wird nicht aller Menſchen Beifall in einerlei Grade haben. Homers Helena iſt und bleibt die einzige, an der niemand etwas auszuſetzen findet, die alle Menſchen gleich ſtark entzücket.

Und wie die alten Künſtler den Homer ſtudieret, läßt ſich unter andern aus dem Exempel des Phidias lernen. Sie nährten ſich mit dem Geiſte des Dichters, ſie füllten ihre Einbildungskraft mit ſeinen erhabenſten Zügen, das Feuer ſeines Enthuſiasmus entflammte den ihrigen, ſie ſahen und empfanden wie er, und ſo wurden ihre Werke Abdrücke der homeriſchen, nicht in dem Verhältniſſe eines Porträts zu ſeinem Originale, ſondern in dem Verhältniſſe eines Sohnes zu ſeinem Vater; ähnlich aber verſchieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter ſich nichts Gleiches, als daß ſie mit dem ähnlichen Zuge, in dem einen ſowohl, als in dem andern harmonieren. Phidias geſtand, daß er durch die Zeilen: (Iliad. α. 528. Valerius Maximus, lib. III cap. 7.)

Ἦ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι, νεῦσε Κρονίων.
Ἀμβρόσιαι δ' ἄρα χαῖται ἐπερῴωσαντο ἄνακτος,
Κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο· μέγαν δ'ἐλέλιξεν Ὄλυμπον

bei Bildung ſeines olympiſchen Jupiters begeiſtert worden, und daß nur durch ihre Hilfe er ſeinem Bilde ein Geſicht gegeben propemodum ex ipso coelo petitum. Caylus ſagt von dieſen Zeilen: cette grande idée est impossible à rendre en peinture; mais un artiste ne peut l'avoir trop presente à l'ésprit; c'est un moyen de croitre son ouvrage etc. Er ſchränkt den Nutzen, den ſie dem

Künſtler geleiſtet, und noch leiſten können, auf die ſympathetiſche Erhöhung unſerer Einbildungskraft ein. Indes, glaube ich, iſt hier noch etwas Spezielleres zu ſagen. Nämlich:

Klopſtocks Zeilen (Erſter Geſang 141), wo er Gott ſagen läßt:

„— — Ich breite mein Haupt durch die Himmel,
Meinen Arm durch die Unendlichkeit aus, und ſag': Ich bin ewig!
Sag' und ſchwöre dir, Sohn: Ich will die Sünde vergeben!"

ſind unſtreitig ebenſo erhaben als jene Zeilen des Homers und dem höchſten Weſen gewiß anſtändiger. Gleichwohl glaube ich ſchwerlich, daß ſie auf einen Künſtler einen großen Eindruck machen werden, wenigſtens keinen, der ihn bei ſeiner Arbeit leiten und unterſtützen könnte. Und warum nicht? Sie ſind aus keinem maleriſchen Geſichtspunkte genommen; es iſt nicht der geringſte Zug darin, den der Maler ebenſowohl brauchen könnte, als ihn der Dichter gebraucht hat. Dergleichen Zug aber iſt in des Homers Gemälde; und ohne Zweifel lernte Phidias zuerſt aus ihm, daß die Augenbraunen derjenige Teil des Geſichtes ſind, in welchem ſich der ſtärkſte Ausdruck der Majeſtät äußert. Einteilung, welche die nachherigen Kunſtlehrer von dem menſchlichen Geſichte gegeben haben.

A 3

Erſter Abſchnitt

I

Laokoon: Widerlegung der Winkelmanniſchen Anmerkung. Wahre Urſache, aus dem Geſetze der Schön-

heit. Beweis, daß die Schönheit das höchſte Geſetz der alten Kunſt geweſen.

II

Zweite Urſache; aus der Verwandlung des Tranſitoriſchen, in das Beſtändige. Der äußerſte Augenblick iſt der unfruchtbarſte.

III

Die Statue wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter beide voneinander abgehen.

IV

Beider Übereinſtimmung. Wahrſcheinliche Vermutung aus dieſer Übereinſtimmung, daß der eine den anderen vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen dieſe Begebenheit ganz anders; woraus wahrſcheinlich wird, daß der Künſtler den Virgil nachgeahmet.

V

Ein Spence dürfte ſchwerlich meiner Meinung ſein. Sein ſeltſames Syſtem, bei welchem alles Verdienſt des Dichters verloren geht. Beweiſe, wie wenig er von dem beſonderen Gebiete der Malerei und Dichtkunſt verſtanden, 1. an der wütenden Venus, 2. an den allegoriſchen Weſen.

VI

Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Er bekennt es, daß die Künſtler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zuſammenhängende Folge derſelben, aus den unſichtbaren Scenen des Dichters.

VII

Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterſchieden, was bei dem Dichter ein Gemälde, und was für den Maler brauchbar iſt. Er nimmt nur immer dieſes; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geſchehen müßte. Beweiſe aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII

Urſache, warum das Gemälde des Dichters nur ſelten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malet fortſchreitende Handlungen, und dieſer für ſich beſtehende Weſen. Exempel, wie Homer dieſe Weſen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX

Beantwortung der Einwürfe wider das homeriſche Schild, aus dieſem Geſichtspunkte. Der Dichter malet das aus, was der Künſtler intendieret hat, und läßt ſich nicht in die Schranken der materiellen Kunſt einſchließen.

Zweiter Abſchnitt

I

Winkelmanns Geſchichte der Kunſt iſt indes erſchienen. Lob derſelben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringſten hiſtoriſchen Grund für ſich; er urteilet bloß aus der Kunſt. Plinius ſcheinet da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neuern Künſtlern zu reden. Widerlegung der Maffeiſchen Meinung, die Winkelmann nicht ganz zu ſchanden machen wollen; und warum.

II

Beweis aus dem ἐποίει und ἐποίησε, daß der Laokoon kein ſo altes Werk iſt. Umſtändliche Erklärung dieſer Stelle des Plinius.

III

Iſt er indes nicht aus der Zeit, in welche ihn Winkelmann ſetzt, ſo verdient er es doch daraus zu ſein, und das iſt genug für eine Kunſtgeſchichte, die unſern Geſchmack bilden ſoll. Übrigens hat ſich Winkelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er iſt meiner Meinung, daß die Schönheit dieſe Ruhe veranlaßt habe.

IV

Sein Ausſpruch, daß die neuern Dichter jenſeit der Alpen mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Kommentar über dieſe Worte zu wünſchen. Woher der Unterſchied der poetiſchen und materiellen Bilder entſpringe. Aus der Verſchiedenheit der Zeichen, deren ſich die Malerei und Poeſie bedienen. Jene im Raume und natürlich; dieſe in der Zeit und willkürlich.

V

In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und dieſe Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweiſe durch Körper. Dieſe Körper andeutungsweiſe durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern ſind daher der Poeſie verſagt. Und wann ſie es thut, ſo tut ſie es nicht als nachahmende Kunſt, ſondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunſt, ſondern ein bloßes Mittel der Erklärung iſt, wann ſie verſchiedene Zeiten auf einem Raume vorſtellet.

VI

Schönheit insbeſondere iſt kein Vorwurf der Poeſie, ſondern der eigentliche aller bildenden Künſte. Homer hat die Helena nicht geſchildert.

Aber die alten Maler haben ſich jeden ſeiner Fingerzeige auf die Schönheit zu nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII

Von der Häßlichkeit. Verteidigung des Therſites; in einem Gedichte. Verwerfung desſelben in der Malerei. Caylus hatte recht, ihn auszulaſſen; la Motte nicht. Einführung des Therſites in die Epigoniade. Nireus war nicht der Schönſte unter den Griechen. Daher iſt Clarks Anmerkung falſch, in den Briefen der Litteratur.

NB. Vom Ekel. Die Discordia beim Petron.

VIII

Schönheit der maleriſche Wert der Körper. Folglich kommen wir hier von ſelbſt auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet ſein müſſe. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moraliſchen Vollkommenheit in der Poeſie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken ſollen. Das Ideal der Handlungen beſtehet 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern, und Ausſchließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenſchaften.

IX

Lebloſe Schönheiten umſomehr dem Dichter verſagt zu ſchildern. Verdammung der Thomſonſchen Malerei. Von den Landſchaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landſchaften gebe. Wird verneinet. Daher

der geringere Wert der Landſchaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pauſanias, daß ſie auch nicht einmal untergeordnete Landſchaften gemalt. Vermutung, daß die ganze perſpektiviſche Malerei aus der Scenenmalerei entſtanden.

X

Die Poeſie ſchildert Körper nur andeutungsweiſe durch Bewegungen. Kunſtſtück der Dichter, ſichtliche Eigenſchaften in Bewegungen aufzulöſen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum ſie Menſchen und keine Tiere darin empfinden.

Von der Schnelligkeit.

XI

Folglich ſchildert die Poeſie die Körper auch nur mit einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit, in der ſich oft die Malerei befindet, dieſe Züge auszumalen. Unterſchied der poetiſchen Gemälde, wo ſich dieſe Züge leicht und gut ausmalen laſſen, und wo nicht. Jenes ſind die Homeriſchen Gemälde, dieſes die Miltonſchen und Klopſtockſchen.

XII

Vermutung, daß die Blindheit des Milton auf ſeine Art zu ſchildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der ſichtbaren Dunkelheit.

XIII

Die erſte Veranlaſſung war indes der orientaliſche Stil. Moſes' Vermutung; aus dem Mangel der Malerei. Daß das nicht ſchön ſein muß, was bibliſch iſt. Wenn der Grammatiker eine ſchlechte Sprache in der Bibel

finden kann, ſo darf der Kunſtrichter auch ſchlechte Bilder darin finden. Der h. Geiſt hat ſich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjekte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordiſchen Ländern geſchehen wäre, ſo würde ſie in einem ganz anderen Stile und unter ganz anderen Bildern geſchehen ſein.

XIV

Homer hat nur wenige Miltonſche Bilder. Sie frappieren, aber ſie attachieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat ſich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und ſelbſt auch in der Ordnung ein maleriſches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die ſich bei ihm nie über drei Perſonen erſtrecken.

XV

Von den kollektiven Handlungen, als welche der Poeſie und Malerei gemeinſam ſind.

Dritter Abſchnitt

I

Aus dem Unterſchiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei ſind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge können nicht ſo natürlich ſein, als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es iſt auch noch ſonſt viel Konvention darunter. Exempel von der Wolke.

II

Sie hören auf, natürliche zu ſein, durch Veränderung der Dimenſionen. Notwendigkeit des Malers, ſich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunſt in den er-

habnen Landſchaften. Schwindel kann die Poeſie, aber nicht die Malerei erwecken.

III

Die Zeichen der Poeſie ſind lediglich willkürlich. Ihre Worte als Töne betrachtet, können hörbare Gegenſtände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter ſich verſchiedner Stellen fähig, können dadurch die verſchiedne Reihe der Dinge aufeinander und nebeneinander ſchildern. Exempel hiervon. Auch ſogar die Bewegung der Organe kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV

Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, inſofern die Kunſt dadurch auf den Geſchmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V

Mißbilligung allzu weitläufiger Allegorien, welche allezeit dunkel ſind. Erläuterung aus Raffaels Schule von Athen; und beſonders aus der Vergötterung Homers.

VI

Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunſt. Daß eben dadurch die Tanzkunſt der Alten die Neuerer ſo weit übertroffen.

VII

Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Muſik. Verſuch, das Wunderbare und den Wert der alten Muſik daraus zu erklären. Von der Macht, die ſich daher der Geſetzgeber darüber anmaßte.

VIII

Notwendigkeit, alle ſchönen Künſte einzuſchränken und ihnen nicht alle möglichen Erweiterungen und Verbeſſerungen zu verſtatten. Weil durch dieſe Erweiterungen ſie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Muſik.

IX

Von der Erweiterung in der Malerei der neuern Zeiten. Wodurch die Kunſt unendlich ſchwer geworden; und es ſehr wahrſcheinlich wird, daß alle unſere Künſtler mittelmäßig bleiben müſſen. Einfluß, den Fehler in Nebenteilen, z. E. in Licht und Schatten und Perſpektiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglaſſung aller dieſer Teile nicht anſtößig ſein würde.

X

Ermunterung, die bildenden Künſtler aus den alten Zeiten zurückzurufen, und ſie mit Begebenheiten unſerer itzigen Zeit zu beſchäftigen. Ariſtoteles' Rat, die Taten Alexanders zu malen.

Anhang

I

Zerſtreute Anmerkungen über einige Stellen in Winkelmanns Geſchichte; wo er nicht genau genug geweſen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Die Meiſter des Schildes vom Ajax etc.

II

Von dem Borgheſiſchen Fechter.

III

Von dem Cupido des Praxiteles.

IV

Von der Kunſt in Erzt zu gießen. Daß ſie zu den Zeiten des Nero nicht verloren geweſen.

V

Vermutung über das Netze p. 203.

VI

Von den Schulen der alten Malerei, und von den aſiatiſchen Künſtlern.

A4

I. Abſchnitt

Winkelmanns Text. p. 22.

Anmerkung über des Sophokles Philoktet. —

1. Dieſes Geſchrei iſt eine hiſtoriſche Wahrheit. Sagen, daß clamor Philocteus zu einem ſprichwörtlichen Ausdrucke geworden. v. Eust. T. II. p. 706.
2. Sophokles läßt ihn auch in ſeiner Tragödie ſo ſchreien. Anmerkung über die Kürze des dritten Akts.
3. Schreien war bei den Alten der Ausdruck der leidenden Natur und kein Zeichen einer weibiſchen Unleidlichkeit. Beim Homer ſchreien die größten Helden, Venus und ſelbſt Mars ſchreien.

   Ein gleiches vom Weinen. Meine Vermutung, warum Priamus den Seinigen bei dem Begräbniſſe zu weinen verbietet.
4. Dieſe Unterdrückung der Natur iſt ein Kennzeichen der Barbaren, ein Zeichen des Heldenmuts der nordiſchen Völker; Exempel aus dem Borrichius.

Rettung des Virgils.

Folglich hatte Virgil die Natur und den Homer vor ſich, wenn er ſeinen Laokoon jenes erſchreckliche Geſchrei erheben läßt.

Der Bildhauer indes läßt ihn keins erheben; das iſt wahr. Und nun entſtehet die Frage, welcher hat die ſchöne Natur gezeichnet?

Beide; und man hat nicht aus der Beobachtung des Bildhauers den Dichter, oder aus der Beobachtung des Dichters den Bildhauer zu verdammen.

Es iſt wahr, beide und beider Künſte haben viel Ähnlichkeit. Aber auch viel Unähnlichkeit; und weil man dieſes nicht gehörig erwägt hat, weil man jene allgemein machen wollen, ſind viel ungeſunde Kritiken entſtanden. Jeder hat ſeine beſondern höhern Regeln, die er nie aus den Augen ſetzen muß, und die ihm in dem Beſonderen ganz verſchiedne Wege bereiten:

Regeln des Bildhauers:

1. Die Erreichung des Sichtbar-Schönen und Erhabenen. —

   Erläuterung durch die Opferung der Jphigenia des Thimanthes.

2. Die Beobachtung eines Punktes, über welchen die Einbildung noch hinausgehen kann.

   Erläuterung dieſes Punktes aus den Gemälden des Timomachus.

Vermutung, in welchem Punkte Laokoon genommen worden.

Da Virgil dieſen Punkt nicht beobachten dürfen, da er auf keine Erreichung des ſichtbaren Schönen mit ſehen dürfen, ſo durfte er und mußte er jene clamores horrendos mit ausdrücken.

2. Abſchnitt

Von den Meiſtern dieſes Werks.

Die Zeit, in welcher ſie gelebt, iſt unbekannt.

Meine Vermutung, daß ſie den Virgil nachgeahmet haben können, und alſo unter den erſten Kaiſern gearbeitet.

1. Plinius ſetzet ſie mit ſolchen neuern Künſtlern in eine Klaſſe.
2. Sie ſtellen den Laokoon vor anders als ihn die griechiſchen Dichter ſchildern; anders als Lykophron, anders als Quintus Calaber.
3. Sie folgen einem Umſtande, welcher eine eigene Erfindung des Virgil zu ſein ſcheinet.

Ich abſtrahiere von der hiſtoriſchen Wahrheit dieſer Vermutung, die W. in ſ. G. d. Kunſt vermutlich aufklären wird. Ich will ſie bloß aus einer Vorausſetzung beleuchten, und um den Dichter und Bildhauer in einerlei Gegenſtande vergleichen zu können.

1. Worin der Bildhauer dem Virgil gefolgt.
2. Worin er von ihm abgegangen.
3. Erläuterung aus neuern Kupfern, die bei dem Virgil genau geblieben.
4. Gedanken, wie überhaupt dergleichen Kupfer einzurichten.

3. Abſchnitt

1. Herr Wink. ſelbſt hat es in ſ. G. d. Kunſt eingeſehen, daß der Bildhauer zu dieſer Ruhe wegen der beizubehaltenden Schönheit verbunden geweſen, und daß dieſe kein Geſetz für den Dichter, p. 167, beſonders 169.

   Bei Gelegenheit ſeine Vermutung vom Philoktet p. 170.

   Meine Verbeſſerung des Plinius.

2. Hierin ſind wir einig, aber deſto weniger wegen der Zeit der Künſtler des Laokoon.

Erörterung meiner Meinung. Die ſeine gründet ſich weiter auf nichts als auf die Vortrefflichkeit des Werks.

Vermutung aus dem ἐποίησε.

4. 5. Abſchnitt

Weitere Erörterung, daß dem Dichter weit mehr erlaubt ſei als dem Maler:

4. In Anſehung der Häßlichkeit und des Lächerlichen. Exempel des Therſites.
5. In Anſehung des Ekels. Exempel des Philoktet nebſt der Szene der Hungrigen beim Beaumont.

Tadel der Harpyen des Virgils.

6. Abſchnitt

Völlige Gerechtigkeit ſcheint W. indes doch nicht dem Dichter widerfahren zu laſſen. Wenn er z. E. 170 ſagt: ſie werden ihn mehr nach den Grundſätzen der Weisheit als nach dem Bilde der Dichter vorgeſtellet haben.

Ausleg.: es muß hier wenigſtens nur die bildhaueriſche Weisheit zu verſtehen ſein.

p. 25. 28 ſcheint er auf der Seite des Caylus zu ſein, daß der Wert der Dichter nach der Zahl ihrer Gemälde zu beſtimmen.

Widerlegung dieſer Meinung;

Daß Dinge in der Phantaſie einen vortrefflichen Effekt machen, die auf der Leinwand oder im Stein einen widrigen haben.

In welchem Verſtande Homer der größte Maler ſei, und daß Milton nach ihm der größte.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Adolf Frey:

Conrad Ferdinand Meyer

Sein Leben und seine Werke

Geheftet 6 Mark. In Leinenband 7 Mark

Es ist ein eigentlich ergreifendes Buch; Meyers tiefste Seele wird uns daraus klar, trotzdem der Verfasser sagt: „Mich lockte die Zeichnung der realen Welt und der sicheren Vorgänge." Da aber Adolf Frey selbst ein Dichter ist, so gewinnen die „reale Welt und die sicheren Vorgänge" in Meyers Leben bei ihm einen Glanz der Poesie, wie er nur wenigen Biographieen eigen ist. Aber auch rein sachlich ist das Buch vom höchsten Werte; es geht damit über einer Dichtergestalt, deren Entwickelung bis jetzt sozusagen im Dunkeln lag, eigentlich die Sonne auf. Nationalzeitung, Basel

---

Arnold Böcklin

Nach den Erinnerungen seiner Zürcher Freunde

Mit einem Jugendbildnis Böcklins von Rudolf Koller

Geheftet 4 Mark 50 Pf. In Leinenband 5 Mark 50 Pf.

... Was Frey über den Maler Böcklin und die Technik seiner Kunst sagt, ist nicht minder fein als das, was er über den Menschen Böcklin zu berichten weiß, denn alles schöpft er aus den Quellen eigener Erfahrungen und aus dem Schatz mündlicher Überlieferungen geistvoller Freunde. Wer sich ein Bild des großen Meisters machen will, das der Natur am nächsten kommt, der muß das vortreffliche Buch Adolf Freys gelesen haben, das so reich ist an starker Handlung wie psychologischer Feinheit. Es zählt zu dem Besten, was über Arnold Böcklin, den Dichtermaler, je geschrieben wurde.
Berliner Neueste Nachrichten

Vom nämlichen Verfasser erschienen:

Gedichte 1886. — J. G. v. Salis-Seewis. 1889. — Festspiele zur Bundesfeier. Dritte Auflage. 1891. — Erinnerungen an Gottfried Keller. Zweite Auflage. 1893. — Duß und underm Rafe. Füfzg Schwizerliedli. Zweite Auflage. 1898. — Erni Winkelried. Tragödie. 1893. — Totentanz. 1895. — Jacob Frey. 1897. — J. V. v. Scheffels Briefe an Schweizer Freunde. 1898. — Zürcher Festspiele. 1901.

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Friedrich Theodor Vischer

Vorträge

Für das deutsche Volk herausgegeben von Robert Vischer:

Erste Reihe

Das Schöne und die Kunst

Zur Einführung in die Ästhetik

Zweite Auflage

Mit F. Th. Vischers Porträt in Heliogravüre

Geheftet 6 Mark. In Leinenband 7 Mark

Zweite Reihe

Shakespeare-Vorträge

Sechs Bände. Geheftet 46 Mark. In Leinenband 52 Mark

Jeder Band ist einzeln käuflich

Inhalt:

Erster Band: **Einleitung. Hamlet, Prinz von Dänemark**
Geheftet M. 9.— In Leinenband M. 10.—

Zweiter Band: **Macbeth. Romeo und Julia**
Geheftet M. 6.— In Leinenband M. 7.—

Dritter Band: **Othello. König Lear**
Geheftet M. 7.— In Leinenband M. 8.—

Vierter Band: **König Johann. Richard II. Heinrich IV. Heinrich V.**
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 9.—

Fünfter Band: **Heinrich VI. Richard III. Heinrich VIII.**
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 9.—

Sechster Band: **Julius Cäsar. Antonius und Kleopatra. Coriolan**
Geheftet M. 8.— In Leinenband M. 9.—

Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung Nachfolger
Stuttgart und Berlin

Gesammelte Werke von Gottfried Keller

10 Bände. Geheftet 30 Mark. In Leinenband 38 Mark
In Halbfranzband 50 Mark

Jeder Band ist einzeln käuflich

Bd. I, II, III. **Der grüne Heinrich.** Roman. 3 Bde. 34. Aufl.
Geh. M. 9.— In Leinenband M. 11.40 In Halbfranzband M. 15.—
Bd. IV, V. **Die Leute von Seldwyla.** 2 Bde. 38. Auflage
Geh. M. 6.— In Leinenband M. 7.60 In Halbfranzband M. 10.—
Bd. VI. **Züricher Novellen.** 36. Auflage
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—
Bd. VII. **Das Sinngedicht,** Novellen. **Sieben Legenden.** 31. Aufl.
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—
Bd. VIII. **Martin Salander.** Roman. 26. Auflage
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—
Bd. IX, X. **Gesammelte Gedichte.** 2 Bände. Mit Porträt nach Böcklin. 19. Auflage
Geh. M. 6.— In Leinenband M. 7.60 In Halbfranzband M. 10.—

Einzel-Ausgaben

Sieben Legenden. Miniatur-Ausgabe. 6. Auflage
In Leinenband mit Goldschnitt M. 3.—
Romeo und Julia auf dem Dorfe. Erzählung. Miniatur-Ausgabe. 5. Aufl. Geh. M. 2.30 In Leinenband M. 3.—
Nachgelassene Schriften und Dichtungen. 5. Auflage
Geh. M. 5.40 In Leinenband M. 6.40 In Halbfranzband M. 7.50

Gottfried Kellers Leben. Seine Briefe und Tagebücher. Von Jakob Baechtold. 3 Bände
Geh. M. 23.— In Leinenband M. 26.— In Halbfranzband M. 29.—
Dasselbe. Kleine Ausgabe ohne die Briefe und Tagebücher.
Geh. M. 3.— In Leinenband M. 3.80 In Halbfranzband M. 5.—
Gottfried Keller-Bibliographie. Verzeichnis der sämtlichen gedruckten Werke (Nachtrag zur Biographie) von Jakob Baechtold Geheftet M. 1.—
Gottfried Keller als Maler. Von Carl Brun. Mit einem Porträt und sechs Reproduktionen nach Zeichnungen und Gemälden Kellers Geheftet M. 3.—

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart